

Royal Holloway College
School of Modern Languages, Literatures and Cultures
Italian

**‘RACCONTANDO L’ORE E I GIORNI’:
BANDELLO NARRATORE
TRA *RIME* E *NOVELLE***
by
Michele Fusilli

Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy
Royal Holloway College, University of London
2013

DECLARATION

I certify that this thesis presented for examination of the degree of Doctor of Philosophy is solely my own work and that the use of all material from other sources has been properly and fully acknowledged.

Michele Fusilli

ABSTRACT

The aim of this research is to propose a new, culturally contextualized image of Matteo Bandello through the concurrent analysis of his main two works, *Le quattro parti de le novelle* and *Alcuni fragmenti de le rime*, and with close reference to his less well known productions both in Italian and in Latin so as to stress their connections in the light of Bandello's narrative development. A correct reading of the narrative elements in the *Rime* helps us to rethink the general view of this *canzoniere*, which has often been marginalized by critics, and to show the links with the *Novelle*, which are analysed both on a structural level – the epistles – and on a narrative level – the tales. In these two works Bandello entwined the fictional plot and the historical events of that period in order to communicate to the readers his experience as both courtier and author. At the heart of his works there is the Renaissance conception of *varietas*, which is interpreted in an original way thanks to a new idea of plurality and fragmentation. Matteo Bandello was able to unify truth and variety, thematic verisimilitude and structural verisimilitude. *Rime* and *Novelle*, by virtue of an alternation of history and autobiography, are in fact both characterized by a rediscovery of ancient values and by an autonomous creation of a new identity. The links of these works of Bandello with the past are here connected with a detailed comparison with the features of Bandello's contemporary narrative prose. The thesis thus proposes to see Matteo Bandello as a European intellectual in terms of his impact, biography and success. Bandello's cultural legacy allows the modern reader to rediscover the origins and the roots of a shared idea about storytelling.

LONG ABSTRACT

‘RACCONTANDO L’ORE E I GIORNI’: MATTEO BANDELLO’S NARRATIVE TECHNIQUES FROM *ALCUNI FRAGMENTI DE LE RIME* TO *LE QUATTRO PARTI DE LE NOVELLE*

CHAPTER ONE - MATTEO BANDELLO AND THE CRITICS

1.1 BANDELLO’S *RIME*

The aim of this thesis is to propose a new culturally contextualized image of Matteo Bandello through the concurrent analysis of two works: *Alcuni fragmenti de le Rime* and *Le quattro parti de le novelle*, and with close reference to his less well known productions both in Italian and in Latin. Bandello’s works will be studied in a diachronic approach that will underline a conscious *modus operandi* in his gradual change of narrative techniques. So far, for the most part, critics have studied only the *Novelle* which were published in Lucca and in Lyon, while the rest of his works have been almost completely ignored.¹ However Bandello’s literary production is characterized by a wide range of genres: he wrote in Latin and in Italian, in both prose and poetry; he translated Euripides’ *Hecuba* and collected materials for a Latin dictionary. He was even involved in political issues, writing diplomatic letters and documents as the personal secretary for many people, amongst whom were some of the most powerful Italian noblemen.² At the same time he wrote in different styles: it is important to underline that for many decades he worked contemporaneously on his *Novelle* and his *Rime*. Therefore it becomes fundamental, for a correct approach, to establish relationships, similarities and distinctions between the two works. Moreover, critical studies on Bandello’s works are constituted by an extreme variety

¹ The *editio princeps* is Matteo Bandello, *La prima (seconda, terza) parte de le Novelle del Bandello* (Lucca: Busdrago, 1554); these volumes were posthumously followed by Id., *La quarta parte de le Novelle, nuovamente composte né per l’adietro date in luce* (Lyon: Alessandro Marsilii, 1573).

² The Latin works are now collected in Matteo Bandello, *Opera latina inedita vel rara*, ed. by C. Godi (Padua: Antenore, 1983). His poetic production is composed of octaves (*Canti XI*); terza rima (*Le III Parche*); love lyrics (*Alcuni Fragmenti de le Rime*); these three works are in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, ed. by F. Flora, 2 vols (Milan: Mondadori, 1934-1935), II. Bandello’s translation of Euripides’ *Hecuba* was firstly published in Id., *Ecuba, tragedia di Euripide tradotta in verso toscano* (Rome: De Romanis, 1813). The two works studied in this research are published with a critical apparatus: Id., *Rime*, ed. by M. Danzi (Modena: Panini, 1989); and Id., *La prima (-quarta) parte de le novelle*, ed. by D. Maestri (Alessandria: Dell’Orso, 1992-1996). The quotations in these pages come from these two editions.

of value judgments cyclically alternating censorship and esteem, harsh criticism and great appreciation.

His only poetical work published with a critical apparatus is *Alcuni fragmenti de le Rime*. This *canzoniere* was first published in 1544, when Bandello sent his autograph manuscript to Margaret of France. The book was almost unknown throughout the centuries until its first edition in 1816, edited by Lodovico Costa.³ It has been considered one of the less important *canzonieri* sixteenth-century Petrarchism, more important for its biographical information about its author than for its artistic qualities. These negative comments are based on different ideas: the absence of a uniform organization which could link the texts with a narrative pattern; logical and poetical incongruities; a very unsubtle and evident reference to Petrarch's *Rerum Vulgarium Fragmenta*. On this last point critics have based their opinion of Bandello's lack of poetical abilities: he has therefore been considered a featureless imitator, a mediocre poet who was unable, with the exception of few single and isolated verses, to stand out among other Renaissance authors.⁴ A different idea comes from a new critical approach towards Bandello's poetical works, more careful in gathering all the sources of his poetical experience: careful philological studies have demonstrated a much more elaborate structure than a mere imitation of Petrarch. Bandello's originality lies in his linguistic opposition towards Bembo's dictates and in his plurality of cultural references: Latin and vernacular productions, both of the fifteenth and of the sixteenth centuries. Moreover, Bandello's *Rime* were frequently disregarded because of the historical importance of his *Novelle*, but an autonomous analysis will demonstrate the importance of this work for a better comprehension of his intellectual standing.⁵ An accurate study of the *Rime* will stress

³ Matteo Bandello, *Rime di Matteo Bandello tratte da un codice della Regia Biblioteca di Torino e pubblicate per la prima volta dal dottore Lodovico Costa* (Turin: Pomba, 1816).

⁴ This negative idea of Bandello's *Rime* is in Erasmo Pèrcopo, 'Rime inedite di Matteo Bandello', *Rassegna critica della letteratura italiana*, 13 (1908), 49-60; on these theoretical assumptions the first commented edition is based: Matteo Bandello, *Il Canzoniere*, ed. by F. Picco (Turin: Utet, 1923). A more recent survey with similar consequences is Roberto Fedi, 'Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello', in *Matteo Bandello: novelliere europeo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Cassa di Risparmio di Tortona, 1982), pp. 377-398.

⁵ This new approach, philologically more accurate, starts with the survey of Carlo Dionisotti, 'Una canzone sacra del periodo mantovano', *Italia medioevale e umanistica*, 11 (1968), 293-307; this analysis is fundamental for more specific studies: Massimo Danzi, 'Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello', in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella* (Naples: Bibliopolis, 1983), 103-112; and Id., 'Appunti sulla cultura del Bandello lirico: l'influenza dei modelli neolatini', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, Atti del II Convegno Internazionale di*

the deep links between this poetical work and his prose: a cultural and structural connection that, with close references to Bandello's minor works (especially the *Canti XI* and the Latin translation of *Decameron*, novella X, 7), will cast a new light upon his entire production.⁶

1.2 THE CRITICS BETWEEN LETTERS AND TALES

The *Novelle* have had a more significant critical history, but the work has been evaluated in various ways, first of all, in the matter of the connections between dedicatory letters and *novelle*. These two constitutive elements were frequently considered as autonomous and independent one from the other. Since the first sixteenth-century translations in French and English, the editors have focused their attention only on the tales: the introductory section was therefore considered totally superfluous for contemporary readers. Up to the nineteenth century the letters represent for the critics the unsuccessful effort to imitate the solid frame of the *Decameron*; critical studies – very often with negative comments – paid special attention to the narrative sections which were considered the core of a work without a proper order.⁷

On the other hand, with the positivistic and philological approach of the early twentieth century, the condemnation of the tales was followed by a new interest in the letters. The narrative parts were in fact accused of being only bad copies without originality and Bandello was considered a simple imitator who choose to write immoral and not authentic tales. Instead, for these critics, he showed his true abilities with the letters: uninteresting for contemporary readers who shared completely the

Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), pp. 31-60.

⁶ The first editions of these two works are: Matteo Bandello, *Canti XI composti dal Bandello de le lodi de la Signora Lucrezia Gonzaga di Gazuolo e del vero amore col tempio di Pudicitia e con altre cose per entro poeticamente descritte, Le Tre Parche da esso Bandello cantate ne la natività del Signor Giano primogenito del Signor Cesare Fregoso e de la Signora Gostanza Rangona sua consorte* (Agen: A. Reboul, 1545); and Id., *Titi Romani: Egesippique Atheniensis amicorum historia: in latinu versa per F. Matthaeum Bandellum Castronovensem or. Praenominatim dicata clarissimo Adulescenti: Philippo Saulo Genuesi Iuris Caesarei atque pontificii alumno* (Milan: G. Pontici, 1509).

⁷ Some editions of the *Novelle*, published while the author was still alive, did not print the letters; among them it is important to remember Matteo Bandello, *La prima (seconda, terza) parte de le novelle del Bandello. Nuovamente ristampato e con diligenza corretto con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal S. Ascanio Centorio de gli Hortensii a ciascuna novella fatti* (Milan: G. A. degli Antonii, 1560); and the two translations of a selection of tales: one in English, William Painter, *The Palace of Pleasure: Beautified, adorned and well furnished, with Pleasaunt Histories and excellent Nouelles*, 2 vols (London: Richard Tottel & William Iones, 1566-1567); and one in French, Matteo Bandello, *Histoires tragiques extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel, et mises en nostre langue Française par Pierre Boaistuau surnommé Launay, natif de Bretagne* (Paris: V. Setenas, 1559).

cultural and geographical backgrounds of these pages, the letters become for a modern reader a fundamental source of intellectual and historical information about the courtly society of the Northern Italian – and Southern French – Cinquecento. This new theoretical assumption entails an autonomous approach towards the letters: they were published without the tales and were quoted and considered as primary historical sources.⁸

More recently, after these two contrary ideas, letters and tales have been analysed as an inseparable diptych. They are in fact combined on a double level: in terms of content (the letters introduce *brigade*, narrators and moral instructions for a correct reading of the *novelle*) and in terms of stylistic aspects (the constant repetitions of the same composition schemes – introduction, context and dedicatory letter – gives a proper structure to the work, a solid organization).⁹ The lack of a frame is therefore reinterpreted: for these studies it is no longer the consequence of an unordered work which accumulates tales without any sort of cohesion; it represents instead a clear choice made by Bandello. In fact, any authors who came after the *Decameron* had to choose between two different options: some of them wrote a collection of *novelle* without a frame (Molza, Cadamosto): they just collected different tales in a book without connections; but for the most part, they choose to collect their tales with a frame (Giraldi Cinzio, Firenzuola). Between these two poles of collections with or without a frame, Bandello's *Novelle* represent an original and fragmented *cornice*, in which the ideas of order and organization have to be rethought and contextualized in the light of Renaissance culture. At the same time the narrative parts of his work, the *novelle*, need to be studied no longer as simple duplicates: Bandello, even if he drew on sources from ancient and modern authors and narrators, was able to renew the tales and to produce a new kind of prose, more realistic and original than that of his contemporaries.

⁸ The stylistic superiority of the letters was theorized in Letterio Di Francia, *Novellistica*, 2 vols (Milan: Vallardi, 1925). In modern times it was even possible to find an edition of letters without tales: Matteo Bandello, *Lettere dedicatorie*, ed. by S. Nigro (Palermo: Sellerio, 1994). Philological and archival studies focused on the epistles are the volumes by Carlo Godi, *Bandello: Narratori e dedicatari della prima parte delle 'Novelle'* (Rome: Bulzoni, 1996); and Id., *Bandello: Narratori e dedicatari della seconda parte delle 'Novelle'* (Rome: Bulzoni, 2001). The letters were also read as true historical works by an author such as Stendhal, in *Promenades dans Rome*, 2 vols (Paris: Delaunay, 1829), I, pp. 40-41; and by an historian such as Jacob Burckhardt, in *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trans. by D. Valbusa (Milan: Sansoni, 1996).

⁹ A new interpretation of Bandello's *Novelle* as an original and complex work is especially in Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: Le 'Novelle' di Matteo Bandello* (Rome: Carocci, 2005): here the scholar underlines the links between letters and tales, with close references to Boccaccio's *Decameron*.

This study will suggest a positive solution for the different judgments of critics, in order to demonstrate the changes in Bandello's narrative experience which cannot be synchronically analysed. In order to insert Bandello in a web of connections not only with its roots in the past (Petrarch, Masuccio Salernitano, Boccaccio) but also with the future developments of his prose, the thesis will focus on the basic parts of Bandello's diegetic production. So, in a chronological order, the *Rime* will be studied in Chapter Two, the dedicatory letters in Chapter Three and the *novelle* in Chapter Four.

CHAPTER TWO – STRUCTURE AND NARRATION IN *ALCUNI FRAGMENTI DE LE RIME*

2.1 THE STRUCTURE OF THE BOOK

The literary review highlighted the critical marginalization of Bandello's *Rime*. However it is important to analyse the book in its historical making to be able, at the end, to highlight the deep narrative links and at the same time the main differences between *Alcuni Fragmenti de le rime* and *Novelle*.

The *Rime* were published for the first time in 1816 from an autograph manuscript which was burnt during the fire that destroyed the Turin National Library in 1904.¹⁰ The book edited by Lodovico Costa constituted the only philological starting point for the two modern annotated editions of Picco and Danzi.¹¹ This *canzoniere* opens with a letter to the dedicatee Margaret of France (1523-1574) daughter of Francis I of France, dated 2 May 1544, in which is written:

Venne questi di il signor Paolo Batista Fregoso a visitare madama Gostanza Fregosa mia signora e padrona, e tra molte cose che ci ragionò, non si saziò giammai di predicare le molte vostre [di Margherita] rare doti [...]. Onde ne nacque questa canzone, che ora vi mando [...]. E accioché la canzone non venisse sola, esso signor Paolo Batista mi astringe ad aggiungerle qualche mia Rima, di quelle che da la diruba degli Spagnuoli mi sono restate.¹²

This is a fundamental document for a correct reconstruction of the text: Costa – and consequently all the following editors – choose to consider the 'Canzone del

¹⁰ A few fragments were saved thanks to Giaccheria, as described in Luca Badini Confalonieri, 'Le *Rime* di Bandello: un ritrovamento e qualche proposta', *Italia medioevale e umanistica*, 26 (1984), 331-348.

¹¹ Matteo Bandello, *Il Canzoniere*, ed. by F. Picco (Turin: Utet, 1923); Id., *Rime*, ed. by M. Danzi (Modena: Panini, 1989). Texts will be quoted from Danzi's edition:

¹² 'Il Bandello a madama Margarita di Francia figliuola del cristianissimo re Francesco I', in Bandello, *Rime*, pp. 3-4.

Bandello delle divine doti di madama Margherita di Francia figliuola del cristianissimo re Francesco I' as the first text of the *canzoniere*. From the quoted words of the author it is however evident that the canzone to Margaret was an occasional text alongside the *Rime*: it is not part of the book and it should not be numbered as the first one of the collection. The same idea comes from an analysis of the content, unsuited for incipit verses: it is a praise text written in order to justify the sending, not the beginning of the poet's love story. On the contrary, the first text after this canzone, the sonnet 'Se mai sarà chi queste *rime* prenda' (II) is a perfect incipit and a recreation of Petrarch's first sonnet:

Rerum vulgarium fragmenta 1

Voi ch'ascoltate in *rime* sparse il *suono*
di quei *sospiri* ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile *errore*
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda *amore*,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran *tempo*, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve *sogno*.¹³

Alcuni fragmenti de le rime II

Se mai sarà chi queste *rime* prenda
mosso dal *suon* de' caldi lor *sospiri*
pietoso pensi a gli aspri miei martiri,
e, quanto può, d'amar il cor difenda.

Di me si faccia specchio, e non attenda
di duo begli occhi a' sì fallaci giri,
che forza poi sarà che invan sospiri
il folle *error* che mal al fin s'ammenda.

Al ciel si volga, mentre in libertate
l'alma si trova, e 'l *tempo* in miglior
[studi
con più lodati inchiostri al fin consumi.

I' che lunga stagion i regni crudi
seguì d'*Amor*, trovai che in ogni etate
il cor si pasce sol di *sogni* e fumi.
(II, p. 10, my italics)

The first and the last verses show an evident lexical and thematic similarity (*rime*, *sogno*), which is underlined by many internal repetitions (*suono*, *sospiri*, *errore*, *tempo*, *amore*). The sonnet historically considered number two is therefore the true beginning, while the canzone to Margaret must be excluded from the sequential numeration. This critical mistake was also due to a wrong interpretation of the first canzone that has been read in connection with the final text of the *Fragmenti de le Rime*, the canzone dedicated to Lucrezia Gonzaga (CCV, p. 263): 'e come ad un sonetto preliminare ne corrisponde [un] altro di chiusura, così alla canzone dedicatoria fa da parallelo la canzone finale rivolta a Lucrezia Gonzaga'.¹⁴ The last verses have nothing in common with the praise of Margaret but, on the contrary, they

¹³ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. by M. Santagata (Milan: Mondadori, 1996), p. 5 (my italics).

¹⁴ Francesco Picco, 'Introduzione', in Bandello, *Il Canzoniere*, pp. 21-22.

are perfectly integrated in the work's content because they represent a new kind of Love which is moral and positive. Bandello follows Petrarch's canzone to the Virgin and Bembo's 'Signor, quella pietà che ti costrinse' to perfectly conclude his *canzoniere*: with canzone CCV Bandello introduces the idea of a new work, the *Canti XI*, in praise of Lucrezia Gonzaga:

Onde la fama ognor gridando vaga
la divina LUCREZIA di Gonzaga.

Se forza al mio desir, Donna, darete,
i' canterò di voi cose sì belle
che fermerò col sol tutte le stelle. (CCV, p. 264)

In Petrarch and Bembo's *canzonieri*, the two final texts show a new faith in the Virgin and in Christ; Bandello's canzone instead represents a personal progress from a false and painful love to a morally perfect sentiment: Love is no more the 'falso lusinghiero, il traditore' (X, p. 18), but it is a positive and vital force. The links with these two authors are also plain if we compare the last part of Bandello's *Rime* – a solid and united section which revolves around courtier nobleman such as Claudio Rangone (CXCIII, p. 245), Giulio Romano (CXCIV, p. 246), Francesco I (CXCIV-CXCVII, pp. 248-250), Cesare Scaligero (CXCVIII-CXCIX, pp. 251-252) – and the appendixes of final texts that characterized Bembo's *Rime* published in 1530 and Petrarch's *Canzoniere* edited by Alessandro Vellutello: in both these previous works a number of texts, positioned at the end of the book, are connected between themselves by a communicative register rather than a narrative pattern.¹⁵ Moreover, in Bandello's collection this group of texts is perfectly integrated with the surrounding components. It represents not an appendix which can be removed, but a proper section with the aim – in common with the *Novelle* – of including in the book its ideal readers.

Thanks to this philological reconstruction it will be possible to demonstrate that, based on the Petrarchan model, the book broadly tells a love story and a psychological development.

2.2 THE *RIME* AS A NARRATIVE AUTOBIOGRAPHY

The poet loves a beautiful girl whose name is hidden under the *senhal* 'Mencia' and the *canzoniere* is structured in four sections by the three anniversaries of the day of

¹⁵ Pietro Bembo, *Rime* (Venice: da Sabbio, 1530); Francesco Petrarca, *Le volgari opere del Petrarca con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca* (Venice: da Sabbio, 1525).

his falling in love: A. Sonnet II (Proem) – Sonnet XCVI (fifth anniversary); B. Sonnet XCVII – Sonnet CLI (seventh anniversary); C. Sonnet CLII – Sonnet CLXX (twelfth anniversary); D. Sonnet CLXXI – Canzone CCV (Conclusion). Thanks to external biographical information, these four segments can be chronologically defined: A. 3 April 1504 – 3 April 1509; B. 3 April 1509 – 3 April 1511; C. 3 April 1511 – 3 April 1516; D. 3 April 1516 – 1544. The result is a *canzoniere* that spans forty years of Bandello's life. Particularly interesting is the day of the first meeting: 3 April 1504 was in fact an important day for a religious man as Bandello was. Petrarch's *Canzoniere* dated the poet's falling in love to 6 April 1327 which was, in the fictional calendar of the book, Good Friday, in order to underline the idea of a painful and sad story. Bandello's choice was similar: 3 April 1504 was Holy Wednesday, which recalls Judas Iscariot's betrayal of Jesus. The martyrdom of the poet, as for Jesus, is caused by the betrayal of Amore:

Stanco già di ferir, non sazio Amore
volò nel grembo di colei che suole,
con duo begli occhi, e angeliche parole,
di libertate trarmi ognora fore.

Ella sentendo il non usato ardore,
quell'alte e dive luci al mondo sole
chinò sdegnata, e disse: – or qui che vuole
il falso lusinghier, il traditore –? (X, p. 18, my italics)

The book is born because of Love who tempts and later betrays the poet. Only the woman, Mencia, is strong enough to attack and disarm him. She is a fictional character, but at the same time she has a kernel of truth: a few critics discovered under the *senhal* (Mincio is the river that flows through Mantua) Ippolita Torelli: 'mais la Mencia, qui était vraisemblablement au départ une femme bien précise, a dû devenir bien vite par la suite le produit littéraire d'expériences psychologiques et sensuelles à épisodes multiples'.¹⁶ She was the wife of Baldassar Castiglione, author of the *Cortegiano* and Bandello's friend. After her death, Bembo wrote this epigraph for her tomb:

HIPOLITAE TAURELLAE QUAE IN AMBIGUO RELIQUIT UTRUM PULCRIOR
AN CASTIOR FUERIT
PRIMOS JUVENTAE ANNO VIX INGRESSA
BALDASSAR CASTILION
INSATIABILITER MOERENS
POSUIT

¹⁶ Adelin Charles Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance* (Florence: Olschki, 1979), p. 277.

ANNO D. M. C. XX.¹⁷

The Latin form of Ippolita's family name appears – even though well hidden – in sonnet CLXX of the *Rime* and it is the confirmation that Ippolita is to be identified with the character of Mencia:

Girato ha Febo dal Montone al TAURo
dodeci volta poi ch'Amor mi prese,
e 'l cor con duo begli occhi sì m'accese
che senza quei non trova alcun resTAURo.

Né ciel né stELLA, E meno forza d'auro
il puon piegar da quel ov'ei s'apprese. (CLXX, p. 207)

This is the only occasion on which Bandello uses the Latinate form 'tauro' instead of the more frequent 'toro'. Moreover this is the sonnet for the twelfth anniversary which, in the previous hypothetical structure, falls on 1516: this is the exact year of the marriage between Ippolita and Castiglione. In addition to the *senhal* Mencia, which links the beloved Ippolita to the Mantuan region, it is important to underline the frequent presence of the 'toro' which is a symbolic attribute of the Spring and a lexical element of evident onomastic and heraldic derivation.¹⁸ Mencia houses in herself the living forces of nature:

Così la Mencia, come sempre suole,
agli elementi fa cangiar natura:
né mai si vide così chiaro giorno. (L, p. 62)

If it is fair to say that the 'bull' is a symbolic attribute of Mencia, the sonnet CXCI – one of the most enigmatic texts of the entire collection – can be reinterpreted. In these verses Delio – pastoral *alter ego* of the author – mourns the death of Daphne, a name that critics were unable to identify historically. The first tercet of the sonnet is:

Fugge il diletto, caro e bianco toro,
di quel d'Europa assai più vago e bello
e di star stella in ciel più degno assai. (CXCI, p. 240)

Daphne could then be Baldassar Castiglione, who died in Toledo, Spain, on 2 February 1529 (a date that fits in perfectly with the chronological structure already proposed).

¹⁷ The first part of the epigraph was written by Castiglione himself: 'NON EGO NUNC VIRO CONIUNGX | DULCISSIMA VITAM | CORPORE NAMQUE TUO FATA | MEAM ABSTULERUNT | SED VIVAM TUMULO CUM TECUM | CONDAR IN ISTO | IUGENTURQUE TUIS OSSIBUS | OSSA MEA', in Francesco Berni, Baldassar Castiglione and Giovanni Della Casa, *Carmina*, ed. by M. Scorsone (Turin: RES, 1995), p. 56 (my italics).

¹⁸ Torelli's coat of arms is a rampant bull, see Mario Castagna, *Stemmi e vicende di casate mantovane* (Montichiari: Zanetti, 2002), p. 113. Petrarch linked spring to the entrance of the sun into the constellation Taurus, see Francesco Petrarca, *Le rime*, ed. by L. Carrer (Padua: Minerva, 1837), I, p. 40.

2.3 CONNECTIONS BETWEEN *RIME* AND *NOVELLE*

The critical understanding of *Alcuni fragmenti de le Rime* is the starting point for a new interpretation of Bandello's entire production; Petrocchi wrote:

Eseguire una lettura del *Canzoniere* bandelliano, sia pur soltanto sopra i contenuti e le figure amorose ivi espressi, in stretta contiguità con l'interpretazione critica delle *Novelle* è intrapresa inopportuna ed errata. Il duplice registro è impenetrabile ad un'analisi dei motivi comuni, non soltanto perché il peso dei generi letterari fa sentire tutt'intera la sua influenza, ma soprattutto perché la vocazione di Bandello è veramente quella del narratore.¹⁹

A correct reading of the narrative elements inside the *Rime* can help us to rethink the general idea about this important *canzoniere* that Bandello creates alongside his tales: the first verses are realistically written for Violante Borromeo at the beginning of the sixteenth century; during the same period he started to write his first stories (1504-1505). The idea of collecting these lyrics in a book occurred to Bandello during his residence in France, where he also chose to reorganize his *novelle* in three volumes. It is evident that the author worked at the same time on these two different books not only because the *Novelle* contains five sonnets of tragic love written by Bandello but, more importantly, because of the sharing of a common character between the two works: Delio. He appears for the first time as Bandello's pseudonym in Tommaso Radini Tedeschi's *Calipsychia*, and then both in the *Novelle* and the *Rime* as an *alter ego* of the author.²⁰ It is an alias perfectly in keeping with the author's real name: 'bandDELIO': the 'l' becomes an 'i', symbols that can even be graphically assimilated. Besides there is a clear reference to the Greek myth and to Delian Apollo, god of the sun born on the island of Delos. He is the god of music and arts. In a close group of pastoral texts of the *canzoniere* the poet becomes a shepherd, Delio,:

La Mencia a que' pastor che vede dona
Rose, amaranti, gigli e croco, e mai
Di me non le sovviene, che 'n fuoco coce.

Scherza con tutti e a me sol dona guai,
da me sen fugge, e 'n tutto m'abbandona:
diceva Delio con dolente voce. (LX p. 73)

In this bucolic atmosphere the view of time is cyclical and, although the unity of the structure is beyond doubt, the book varies its diegetic structure and multiplies its

¹⁹ Giorgio Petrocchi, 'Matteo Bandello rimatore', in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio* (Milan: Vita e Pensiero, 1972), I, p. 91.

²⁰ Tommaso Radini Tedeschi, *Calipsychia* (Milan: typis Aeneis excussum per Gotardum Ponticum, 1511); reprinted in Bandello, *Opera latina vel rara*, pp. 47-60.

narrative patterns. However an *alter ego* of the author with the same name, Delio, also appears in three tales: numbers twenty-six and twenty-eight of the First Part and forty of the Second Part. On these occasions Delio solves several intrigues and he is described in the tale while he chooses, even if he is just a character, to write the novella that will actually appear in the book: ‘Aveva Delio detto al signor Lucio Scipione Attellano tutta l’istoria fin qui seguite che voleva metterla in una delle sue novelle, sapendo di certo che ’l povero Bologna sarebbe ammazzato’ (I, 26 p. 257). The most important feature that connects *Rime* and *Novelle* is a structural one: the two works are organized in fragments: the lyric and the diptych letter-tale are the pieces of a mosaic which can be studied both on a macro or a micro-textual dimension. The *Rime*, focused on a love story with Mencia, and the *Novelle*, which describes the author’s journeys, have Bandello as the core point: he is the main character of the two books; through the two works he was able to produce an image of himself, of his biographic events, of the places he visited and the people he met. Bandello entwined the fictional plot and the historical events of that period in order to communicate to the readers the idea of a perfect sixteenth-century courtier. The link between the two works are much more evident if we study the *Novelle* in all its many forms: with a diachronic approach it is in fact possible to show the different stages of Bandello’s production, in order to better understand similarities and differences. After demonstrating that the aim of the book of the *Rime* is to tell a story and to organize the single poetic parts in a homogenous narrative pattern, it is important to underline how Bandello changed his techniques in his next work. In this way we can diachronically understand the conscious progress of his intellectual and cultural ideas.

CHAPTER THREE – STRUCTURE AND NARRATION IN *LE QUATTRO PARTI DE LE NOVELLE*: THE DEDICATORY LETTERS

3.1 STRUCTURE OF THE *NOVELLE*

In the previous section it has been shown that *Rime* and *Novelle* share the same cultural background and structural idea, but for *Le quattro parti de le novelle*, due to a wider critical bibliography, a deeper approach is possible. They are composed of

two hundred and fourteen tales and are organized in a very peculiar structure: each of the four parts has a short Proem addressed to the readers, in which the author introduces the following *novelle*; each tale is preceded by a dedicatory letter addressed to the most important kings, courtiers, nobleman and noblewomen of that age, people who really lived and who were well known in the upper classes of the sixteenth century. In each of these epistles Bandello pictures the scene and gives information to the reader about the place and time in which the novella is told. The four volumes contain two hundred and fourteen different *brigade*, groups of people who meet up in a number of different places: villas, gardens, palaces, military campsites. For every situation the narrator, geographic background and group of listeners change. Only Bandello is in all the letters as a character and member of all the *brigade*. However despite all these differences, the letters describe just one world: the courts of Northern Italy and Southern France: every place, every palace and every character of these letters came from the same society, and every time Bandello is where the novella is told, he can decide to write it down and to collect it in his book. Thanks to the large amount of meta-literary data contained in the letters, it is possible to hypothesize that Bandello had several different projects for the structure of his collection of tales: 1. a collection of *novelle* to send to Aldo Manuzio (who died in 1515), as Bandello wrote in the letter I, 15:

conducendo al fine queste mie novelle, a voi solo le manderò, che le facciate degne del publico, sì per far quanto richiesto m'avete, e altresì perché conosco che da voi saranno date fuori, se non come meritano per la bellezza loro, almeno come al nome del gentilissimo e dottissimo Aldo si conviene; (dedica I, 15 p. 125)

2. a collection in three parts printed by Busdrago: *La Prima Parte de le Novelle del Bandello* (59 *novelle*), dedicated to Alberigo Cibo Malaspina Marchese di Massa and dated 20 marzo 1554; *La Seconda Parte de le Novelle del Bandello* (59 *novelle*), dedicated to Nobilissimo Signor Luca Grilli and dated 1 aprile 1554; *La Terza Parte de le Novelle del Bandello* (68 *novelle*) dedicated to Scipion Serdini and dated 5 giugno 1554; 3. a collection in four parts, with the posthumous addition of the fourth part printed by Marsilii: *La Quarta Parte de le Novelle del Bandello nuovamente composte né per l'adietro date in luce* di 24 *novelle*, dedicated to Ludovico Diacceto and dated 13 aprile 1573; 4. a collection of one hundred tales, as suggested by Fiorato: 'Il est vraisemblable que cette séquence de sept nouvelles racontées par Filippo Baldo et s'achevant à la nouvelle 50 de la seconde partie était destinée a

terminer le recueil de cent nouvelles que Bandello avait conçu initialement²¹; 5. a collection in two parts.

3.2 DIFFERENT STAGES OF A PROJECT

On this last point it is necessary to underline a close relation between the first two parts of the work: they share an identical number of tales, fifty-nine; the presence of poetic texts; a closer date of publishing compared to part three and part four (which is a posthumous work). Above all in the first two volumes Bandello tries to organize the letters into a storyline which follows his biographical movements such as he did in his *Rime*. The alternation letters-*novelle* in fact does not have a proper order, but it is sometimes possible to group together some contiguous letters (similar settings, return of the same people and same discussions): at this level the work seems to be divided into two parts, an Italian one in which, under the protection of Ippolita Sforza (I, 1), Bandello describes the most important courts of his native land; and a French section in which, under the protection of Gostanza Rangona (II, 28), the author tells of his nostalgia and his sadness of living in exile. The first two volumes are linked thanks to the presence of poetic verses inside the texts of I, 14; I, 22; I, 45; II, 9; II, 22; II, 24: schematically three in the first part and three in the second part, and the central one is, in both the section, at number 22. The first project is a collection of narrative fragments that can be interpreted as an autobiographical path, which the author had already experienced while he worked on his *Rime*. On the contrary, as regards the third and the fourth volumes, it is impossible to propose a strong connection among the several different tales. These two books were published in a less correct form, and are full of logical and stylistic incongruities; there is no uniform story that can piece together these fragments into a narrative frame: the *brigade* meet in different cities – among them Milan, Bassens, Pavia, Mantua – but the letters never share important elements. The work is a simple collection of tales, as the author often directly wrote:

quelle [novelle] poi, che da la vorace fiamma si son sapute schermire, non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme; (I, II Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1)

e già avendone molti scritti, pensai [...] metter insieme in modo di novelle ciò che scritto aveva, non servando altrimenti ordine alcuno di tempo, ma secondo che a le mani mi venivano esse novelle disporre. (dedica I, 1 p. 3)

²¹ Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, p. 522.

The project of *novelle* in two parts, so deeply linked in an autobiographical story, has a lot in common with the *Rime*, but it will never be published: Bandello in fact decided to reinvent his work in an extreme variety of places, situations and characters that make any idea of order, other than the structural alternation letter-tale, impossible. Neither a frame nor a scheme is used in the four volumes, but a completely new idea of collection. Bandello's project to collect these two different literary genres in a single book comes from different sources which it is important to reconstruct in order to better understand his diachronic development. Fundamental was Petrarch's translation of the *Decameron's* last tale (X, 10), contained in the seventeenth book of his *Epistolae seniles*.²² Petrarch's letter, sent to Boccaccio, is the starting point for Bandello's very first work, a Latin translation of *Decameron*, X, 8. In the letter, dedicated to Filippo Sauli, Bandello repeats – at times even to the letter – Petrarch's words: the references to Horace, the discussion about the truth and falsity of the tale; the dedication. The final structure of the *Quattro parti de le novelle* – the diptych – is very similar to this first project.²³ Moreover Bandello's crucial experience was the collaboration for the publication of Giovanni Tollerino's letters: his name appears several times in these three books; in the last letter by Antonio Sabino, is written: 'epistolas ipsas F. Mattheo Bandello viro et moribus et litteris ornatissimo: recognoscendas dedi'.²⁴ With these words it is evident that Bandello was well aware of the possibility of using the letters for hagiographic aims.

3.3 HISTORY OF THE EPISTOLARY NOVELLA

The first Italian author who decided to write a letter to introduce his collection of *Novelle* was Gentile Sermini who wrote his book around 1424; it is impossible to state a direct influence of this book on Bandello.²⁵ In fact, in the only letter at the beginning of the book, the *topos* of the dedication, which is instead fundamental for Bandello, is totally absent. More important is the relation between *Le quattro parti*

²² In absence of a modern and complete edition, for the letter XVIII, 3 see Jonathan Burke Severs, *The Literary Relationships of Chaucer's 'Clerkes Tale'* (Oxford: Oxford University Press, 1942), pp. 254-292.

²³ Bandello, *Titi Romani: Egesippique Atheniensis*.

²⁴ Joannis Tollerinas, *Ioannis Tollerinatidis II Equitis Epistolarum Libri III* (Milan: per Ioannem Castilioneum, 1512), on the recto of the third last page (the book was printed without page numbers).

²⁵ Gentile Sermini is not mentioned in Gioachino Brognoligo, 'I libri e gli autori del Bandello', *Rassegna critica della letteratura italiana*, 18 (1913), 1-49. Written in 1424, the modern edition of the book is Gentile Sermini, *Novelle* (Lanciano: Carabba, 1911).

de le novelle and the structural idea of Masuccio Salernitano's *Novellino*: this work is composed of fifty tales, organized into five groups of ten *novelle*; each novella presents a five-part structure: the 'Narrazione' (the tale proper) is preceded by an 'Argomento' and an 'Esordio', and followed by a section entitled 'Masuccio'. In the 'Esordio' the author wrote a kind of letter addressed to noblemen of his age and offered moral keys for reading the text. Unlike Bandello's *Novelle*, there is no *brigata*, no narrators, no description of places. Masuccio creates a work in which the idea of a self-sufficient book that grows up while the readers read it is completely missed; but this is an indispensable argument for a new idea of narrative prose which gives a sort of independence and individualism to works such as Bandello's *Novelle*. Other fundamental sources for the original structure of Bandello's work are several authors, especially Enea Silvio Piccolomini's *Historia de duobus amantibus* and Luigi Da Porto, who wrote a collection of historical letters in addition to the tale of Romeo and Juliet: both these authors wrote and published a single tale anticipated by a dedicatory letter.²⁶ But the author most quoted in the *Novelle* is Giovanni Boccaccio: if we compare the *Novelle* with the *Decameron* it is possible to underline their originality on a structural level.

3.4 BANDELLO'S CORNICE

From one point of view Bandello's work does not have a proper frame: it does not tell a story; it has a beginning with the Proem and the first letter which is a sort of Introduction, but it does not have an end. Literally it is not a frame because this structure does not frame the work, it does not encircle the tales. From some other points of view the letters have the same functions as the *Decameron's cornice*: they represent one world – the high society of the courts – in opposition to the representation of a number of different kinds of men in the *novelle*; they describe narrators and *brigates*; they smooth out 'the reading process for a few pages with a more relaxed syntax and a less frenetic sense of action compared with the unrelated

²⁶ Composed in 1444, the first edition of Pope Pius II's *historia* is Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus* (Cologne: Ulrich Zell, 1468). The first edition of Luigi Da Porto, *Historia novellamente ritrovata di dui nobili amanti con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala* (Venice: Benedetto de Bendonì, [n. d.]) was published without the year.

drama of what surrounds it'.²⁷ Furthermore, the letters can give advice on the correct interpretation of the tales, the moral key for an accurate reading. This peculiar structure can even be interpreted as more uniform and solid than that of the *Decameron*: Boccaccio needed to modify the frame when he decided to come into the narration with his own comments; instead Bandello is already a character of the brigades, so he can be involved in the discussion, he can take part in the plot and the book does not undergo any modification on a structural level. Bandello's frame lacks strictness and numerical symbology but at the same time it can be positively described as a strongly linked on a social base. There is a radical change from the fourteenth-century tradition; from the merchant world to the court, from a poetical order to a controlled disorder. The *Novelle* represents well the historical change from the late Middle Ages to Mid Renaissance, and the contrast with the *Decameron* is explicitly declared. Boccaccio is a great author, 'da non esser mai senza prefazione d'onore nomato' (II, 24 p. 195). However, even if Bandello's style and language cannot compete with that of the 'eloquentissimo' Boccaccio, on the contrary his tales gain importance thanks to their intrinsic diegetic superiority:

Al Gonnella non è mancato se non uno Boccaccio, ben che messer Bartolomeo de l'Uomo, ferrarese, abbia in prosa con stile molto elegante scritto la vita di esso Gonnella. Perciò non sia chi mi condanni se io in questo basso mio dire ho descritto alcuna de le sue piacevolezze. Sarà forse chi mi dirà che io non sono mica il Boccaccio, la cui eloquenza può ogni novella, ben che triviale e goffa, far parer dilettevole e bella. A questo io dico ingenuamente che non sono così trascurato che non conosca apertamente che io non sono da esser, non dirò agguagliato, ma né pure posto nel numero di quelli cui dal cielo è dato potere esprimere l'ombra del suo leggiadro stile. Ma mi conforta che la sorte di questi accidenti non potrà se non dilettere, ancora che fosse iscritta in lingua contadinesca bergamasca. (dedica IV, 24 p. 155)

Bandello produced a book with a new kind of cornice and with completely different aims compared to Boccaccio: if in the *Decameron* there is an order which organizes the tales in an ideal path, from vices towards virtues, in the *Novelle* the world comes to life under the eyes of the author. It is a fragmented world, in which the experience of the narration is a repeatable part of the life and not a mere thaumaturgic pause. From this intellectual consciousness can be read the author's choice to modify his narrative techniques from the *Rime* to the *Novelle*, passing through an intermediate project of tales. That is the reason, practically speaking, that allows, for example, the author to make the names of the members of the *brigade* public. On the contrary, Boccaccio chose to hide them:

²⁷ Guido Almansi, *The Writer as Liar: Narrative Technique in the Decameron* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), p. 12.

Li nomi delle quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse, la quale è questa: che io non voglio che per le raccontate cose da loro, che seguono, e per l'ascoltate nel tempo a venire alcune di loro possa prender vergogna, essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere che allora.²⁸

Instead Bandello composes, with dedicatees and narrators, the map of his social world, and there are no reasons that can justify the camouflage of the *brigade*. The original frame is therefore composed of autonomous but not isolated fragments, which are constantly held together by the author. His status inside the work must therefore be analysed at different stages. He is (1) the proper author in the four proems; he is (2) the narrator who gives information about the scene (place, time) but at the same time he is (3) a character of the same scene; sometimes (4) he tells – in the letters – a short tale and introduces the narrators of the *novelle*; then he is the one who (5) transcribes the oral story into a written novella, and he describes himself intent on writing and organizing his book. As a consequence of this original *mise en abyme*, the ideal reader is realistically part of the narration: first of all thanks to the explicit references of the dedicatees; then, in the last lines of a number of epistles, Bandello invites them to show the tales to families and friends:

Mi sarà ben caro che ai signori Annibale e Carlo vostri [di Lucio Scipione Attellano] ne facciate copia, sapendo che molto volentieri questa mia novella leggeranno. La mostrerete anco a le nostre due Muse, la signora Cecilia Gallerana contessa, e la signora Camilla Scarampa, le quali invero sono a questa nostra età duo gran lumi de la lingua italiana. (dedica I, 3 p.32)

Bandello describes, as in a mirror, the fragmented society of the court, a world impossible to be expressed in a uniform and homogenous story, but that can be perfectly pictured from the wide range of characters, places and situations within the variety of the letters. He renewed the genre inherited from Boccaccio and Salernitano: his results represent a link between the traditional novella and the new literary genre that in a couple of centuries will become a cornerstone of Western culture, the modern novel.

From this point of view the most important feature of the *Novelle* is the separation between the time narrated and the time used to tell a story. This dichotomy brings us to an illusion of autonomy which is at the base of the principle of verisimilitude that structures the book. The *Novelle* seems not to have any contingency nexus: even the author seems to be non essential because he is part of the work. The architecture is solid on a micro-textual level (tale/letter), but there is

²⁸ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. by V. Branca, 3rd edn, 2 vols (Turin: Einaudi, 1992), I, p. 30.

no proper ending: the book, finished, is not completed: 'è quindi legittimo considerare come sintomo della fine della tradizione della costruzione di un intrigo, l'abbandono del criterio di completezza, e quindi il deliberato proposito di non terminare l'opera'.²⁹ The abandoning of this tradition, typical of the modern novel, is a stylistic feature of Bandello's *Novelle* and, at the same time, it can be interpreted as the impossibility of reaching a solution, a unique truth, a philosophical and moral certainty. The absence of an ending that closes the book is balanced by the presence of a large number of epilogues, one for each letter and for each tale: on a macro-textual level, this structure represents the perfect alternation of beginnings-endings which is the core of every narration;³⁰ instead on a micro-textual level it shows the transition from an imminent to an immanent apocalypse or, in other words, from an idea of a thaumaturgic narration that has to expel death from its pages (*One Thousand and One Night, Decameron*) to a new idea of narration that contains death as a peculiar feature, as it appears in the tragic *novelle*.

In this chapter the analyses of the *Novelle* in its different stages clearly showed that from a collection in two parts – where the letters are linked in a narrative pattern which is similar to the structure of the *Rime* – towards a collection in four parts, Bandello's cultural aims are completely different: the author in fact chose to give up the traditional idea of a collection of fragments (poems/letters) to invent a new approach. He was perfectly aware of this choice, and it is therefore impossible to understand this development without a perfect knowledge of the stages that came before the collection in four parts. However the structural elements analysed in the epistles represent only a part of Bandello's work. In the tales in fact it is possible to deeply understand the innovation and the newness of his narrative production.

CHAPTER FOUR – PRIMARY NARRATIVE STRUCTURES IN LE QUATTRO PARTI DE LE NOVELLE: THE TALES

4.1 TERMINOLOGICAL ANALYSIS

As a consequence of what I have described so far, by the letters and their original organization (similar to the one used in the *Rime*), Bandello described his world in a

²⁹ Paul Ricoeur, *Tempo e racconto II* (Milan: Jaca Book, 1987), p. 40.

³⁰ See Frank Kermode, *Il senso della fine: studi sulla teoria del Romanzo* (Florence: Sansoni, 2000).

more realistic way both through a stylistic and theoretical approach; this original aim is obtained by Bandello through different techniques which are able to transform not only the book in its overall effect but also the single narrative text. His experience needs to be compared first of all, in order to understand its features, to Boccaccio's tales. His *novelle* in fact were able to renew the narrative prose inherited from the fourteenth century, with a completely different and more realistic method than the most important previous collection, the *Novellino*. Boccaccio, well aware of the novelty of his book, introduced in the Proem a lexical doubt:

intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata [...]. Nelle quali piacevoli ed aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vedranno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimento diletto delle sollazzevoli cose in quella mostate e utile consiglio potranno pigliare.³¹

The word 'novella', in the acceptation of tale, did not exist in ancient Latin or Greek; its meaning stabilized around the end of the fourteenth century; but it seems likely that he was influenced by the reading of several Latin books translated into the vernacular (*volgarizzamenti*): a very popular genre, that introduced, maybe for the first time, the new meaning of the word 'novella'. However the first critical study of this genre appears only in 1574, by Francesco Bonciani. In this book Bandello's novella is the model not to follow in order to write tales:

Come desterà in noi letizia quella buona donna che da un suo amante abbandonata, perché ella volentieri ad ognuno del suo corpo compiaceva, di lui ingravidata trovò modo anche con pericolo della propria vita di disgravidare contro al corso della natura, e di quella creatura non ben formata mille strazi fece, quasi del suo amante si vendicasse? Niuno per mio avviso dirà già mai che noi d'opera così brutta e scelerata dobbiamo prendere allegrezza, o senza pena lasciata o pur fieramente castigata.³²

Bonciani's idea of the perfect novella was the Decameronian tale, but Bandello, even if he chose as his starting point Boccaccio's *novelliere*, at the same time proposed a new kind of realistic prose, in which the adjective 'realistic' must be interpreted not only as the absence of magical and supernatural events; in Bandello's prose 'realistic' means that the plot, the intrigue and the action in a novella are not simply described, but they are included in a wider and more specific context.

³¹ Boccaccio, *Decameron*, e, I, p. 9. Branca annotated: 'Questa serie di sostantivi sta a indicare che la materia sarà mista, e i racconti di varia specie'.

³² Francesco Bonciani, 'Lezione sopra il comporre delle novelle', in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. by B. Weinberg (Bari: Laterza, 1972), III, 135-173 (p. 167). Bonciani refers to the novella III, 52: 'Pandora, prima che si mariti e dopo, compiace a molti del suo corpo, e per gelosia d'un suo amante che ha preso moglie ammazza il proprio figliuolo'.

4.2 TIME AND SPACE

A deep description of where (Space) and when (Time) the action is set contributes to the creation of a more specific background. Moreover, in the *Novelle* causes and effects are logically linked with each other: every action in the plot is followed by another action which is described and which is coherent and consistent with the previous one. A proof of this new style is evident in a close analyse of the texts. In novella I, 28, for example, two lovers are forced to live apart: Cornelio in Mantua and his lady Camilla, with her husband, in Milan. The novella tells of the perils that Cornelio endures in order to meet Camilla while her husband is supposed to be out of the city. Before the beginning of these events, Bandello chose to give some information about the historical background:

L'anno a punto che Massimigliano Sforza per suo mal governo miseramente perse lo Stato di Milano, dopo la famosa rotta fatta degli svizzeri tra San Donato e Melegnano, fu generalmente quasi di tutto lo stato cacciata la fazione ghibellina per consiglio e opera del signor Gian Giacomo Triulzo, che ad altro non attendeva che a deprimerla. Il perché in quei dì ai fuorusciti di Lombardia fu la città di Mantova sicurissimo porto e refugio certo, ove il signor Francesco Gonzaga marchese, uomo liberalissimo, assai ne raccolse. E ben che egli avesse dato per ostaggio ne le mani del re cristianissimo Francesco, primo di questo nome, il signor Federico suo primogenito, non di meno volle che Mantova fosse a chiunque ci capitava libera stanza. (I, 28 pp. 280-281)

The readers know that the novella is set in 1515, the year of the defeat of Massimiliano Sforza; but the author also describes where the people who escaped from Milan took refuge, and why they chose these cities: some of them decided to go to Trento; others to Mantua. This is a true historical event that Bandello decided to put at the beginning of his tale in order to give a realistic reason for the distance between the two main characters. The author tries to logically specify the actions: the historical setting is crucial for understanding Cornelio's decision. Time (chronological setting) and space (Mantua and Milan) have a very important diegetic role: they are not simple suggestions insignificant for the plot which can be replaced without a decisive loss of meaning. Thanks to Bandello's innovations, the novella became a genre capable of influencing different kinds of narrations: from the modern novel (authors like Cervantes and Stendhal expressed their interest) to the theatre (Lope de Vega, Shakespeare).³³ Bandello's originality appears in a more evident way

³³ See René Pruvost, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction* (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1937) and Avelino Sotelo Alvarez, 'La novela de Bandello, *Il signor Antonio Bologna sposa la duchessa de Malfi e sono ammazzati tutti dui* y el drama de Lope de Vega *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, imitatio y novedades: Dal texto posthumanista al énfasis barroco', in *La*

in comparison with a culturally and chronologically close author: Luigi Da Porto. Friend of Bandello, Luigi Da Porto published the tale of *Romeo e Giulietta* probably in 1530, almost twenty-five years before the first part of the *Novelle*, and it is the basis for novella II, 9: with the same plot and intrigue, sometimes Bandello copied the text without changing a single word. The comparison of the *incipit* of these two similar texts is crucial for understanding from another point of view Bandello's narrative techniques. Da Porto's tale starts with these words:

Nel tempo che Bartholomeo dalla Scala Signore cortese et humanissimo il freno alla mia bella patria, e stringeva e, rallentava, furono in lei, (secondo che mio padre dicea haver udito), due nobilissime famiglie, per contraria fattione, over per particolare odio tra sé nimiche, l'una i Montecchi, e l'altra i Cappelletti nomata [...]. Furono adunque come io dico in Verona.³⁴

The author introduces the enmity between the two families (and their name) while Bartolomeo della Scala reigned over Verona; any detail which is not directly related to the plot does not appear in the text. On the contrary Bandello's novella begins with a much more realistic *incipit*:

Io credo valoroso signor mio, se l'affezione che io meritatamente a la patria mia porto forse non m'inganna, che poche città siano ne la bella Italia le quali a Verona possano di bellezza di sito esser superiori, sì per così nobil fiume, com'è l'Adice, che quasi per mezzo con le sue chiarissime acque la parte e de le mercadanzie che manda l'Alemagna abondevole la rende, come anco per gli ameni e fruttiferi colli e piacevoli valli con aprici campi che le sono intorno. Taccio tante fontane di freschissime e limpidissime acque ricche, che al comodo de la città servono, con quattro nobilissimi ponti sovra il fiume e mille venerande antichità che per quella si vedeno. (II, 9 p. 58)

Bandello's tale delves deeper into elements not linked to the storyline. If the place is described by Da Porto simply with the name of the city (Verona), Bandello enlarged the idea of what is allowed to be written and told in a novella: this description of Verona, with its references to the mercantile business with Germany, to the four bridges, to the river and the hills, offers details absent in short-story writing before Bandello. He proposes a subjectively connoted description because Verona is the narrator's home town. This argument introduces the marked distinction between tales and letters. In the dedicatory letters, Bandello describes a place that cannot be interpreted: it is a mere background with a lot of names but without true descriptions; space comes down to a simple succession of *loci amoeni* where it is possible to meet for a conversation. This is a world which is close to the readers and directly oriented

Narrativa Italiana, Actas dell'octavo Congreso National de Italianistas, Granada 30 settembre-2 ottobre 1998, ed. by M. D. Valencia Miron (Granada: Universidad de Granada, 2000), pp. 619-628).

³⁴ Luigi Da Porto, *La Giulietta nelle due edizioni cinquecentesche*, ed. by C. De Marchi (Florence: Giunti, 1994), p. 7.

to them. On the contrary, the tales are frequently characterized by an indirect approach: the voices of the narrators and the characters are very different from each other. Therefore the places can be subjectively described, and the author's comments are hidden under several experiences told by hundreds of narrators. In the novella I, 57 for example, a merchant describes the city of Cesar Elcibir:

tutta piena d'artegiani e di mercadanti. Aveva molte belle moschee ed un collegio di scolari ed uno spedale. Vi sono molte cisterne, non si possendo cavar buoni pozzi. Gli abitatori di quella sono uomini buoni e liberali e più tosto semplici che altrimenti, e vestono bene ed usano tele bambagine. Fuor de la città sono molti giardini con bonissimi frut ti, ed ogni lunedì si fa ne la campagna un grossissimo mercato de le terre circonvicine. (I, 57 p.511)

It is evident that this is not the author's point of view: the references to artisans, sellers, fabrics, marketplace are the proof that the city is watched over with the eyes of a merchant, the narrator Niccoloso Baciadonne. The realism of Bandello's geography lies in this curiosity that does not have any diegetic necessity and that will become more and more important for novel writers.

4.3 THE REALISM OF THE CHARACTERS

Bandello's *modus narrandi* does not only involve a tragic use of the two categories of time and space; he also shows his narrative ability in analysing the psychological characteristics of the men and women of his tales. It is in fact impossible to unify in a single idea the number of different personalities who are part of the *Novelle*: they alternate several social ranks (kings, courtiers, merchants, prostitutes) and several geographic origins (Italian states, European reigns, Oriental people): the fictional world is as variegated as real life. This feature appears evident even in the comic tales: Bandello used a large number of different styles in his *Novelle*, and especially in the last volume, the percentage of *beffe* is very high. Among them it is possible to isolate four stories (IV, 3 – IV, 18 – IV, 21 – IV, 24 – IV, 27) that share the same character: the court fool Gonnella:

Gonella (o Gonnella) è un nome, più verosimilmente un soprannome, riferito a tre buffoni vissuti alla corte di Ferrara. Il primo, sotto il marchese Obizzo III d'Este, signore di Ferrara tra il 1344 e il 1352; il secondo, sotto il marchese Niccolò III d'Este, signore di Ferrara tra il 1393 e il 1441; il terzo, sotto il marchese (poi duca) Borso d'Este, signore di Ferrara tra il 1450 e il 1471.³⁵

³⁵ Carlo Ginzburg, *Jean Fouquet: ritratto del buffone Gonella* (Modena: Franco Cosimo Panini, 1996), p. 15.

But, apart from his demonstrated historical existence, Gonnella is a stock comic character, used by a number of authors such as Sacchetti and Pontano.³⁶ In the *Novelle* Bandello does not only tell about his entertaining actions but describes, in five parts, the entire life of this character, from his humble origin to his death. This is an element of crucial importance because Gonnella's story is told in a compact cycle. To better understand the original aspects of these tales a comparison with one of his literary precedents is opportune. In one tale of the *Trecentonovelle* an anecdote is told that appears in a very similar way in the *Novelle*. In Sacchetti's twenty-seventh novella, Gonnella is exiled because he did a 'cosa piccola contro al marchese Obizzo'.³⁷ So he went to Bologna, bought a *carretta* which he filled with Bologna's earth and he came back before the marquis without touching the prohibited ground of Ferrara. With this comic and sharp action, Gonnella saves his life. The same trick appears in Bandello's IV, 17, but with the substitution of Padua instead of Bologna (the choice is justified by the presence in Padua of a relative of the marquis). The final result is completely different because Bandello told a more compact chain of events: he explained better the reasons of Gonnella's exile – a too perilous *beffa* to the detriment of the marquis Niccolò – and he logically organized the consequences of his actions: when he came back to Ferrara, Gonnella became himself the victim of a prank. He is led to believe that he is sentenced to death but 'tanta fu la estrema paura che il povero e sfortunato Gonnella in quello punto ebbe, che rese l'anima al suo Criatore' (IV, 18 p. 133). The overturning of the roles between who tricks and who is tricked is not without effect: Gonnella's death contributes to add soulfulness and humanity to the character. Bandello tells in this way an entire life, not a mere accumulation of jokes: the rational and meditated actions made by Gonnella are his real life reasons, they are his only social instrument that lets him live in a better world. Being subjected to a joke means for him a total loss of identity. His role is neither socially nor psychologically interchangeable. It is this personalization of actions that typifies the cycle of five tales: the seriality transforms these texts from a single epiphany of exceptional moments (as in the *Decameron's beffe*) to a more defined story in which the actions are directly linked with the characters. There is no desire for a moral compensation or for didactic intentions: Gonnella's death

³⁶ See tales XXVII, CLXXIII, CLXXIV, CCXI, CCXII, CCXX and the fragment CLXXII in Sacchetti's *Trecentonovelle*; Pontano's *De Sermone* tells three anecdotes on Gonnella. Recently Bandello's stories inspired the play in Carlo Emilio Gadda, *Gonnella buffone* (Milan: Guanda, 1985).

³⁷ Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, ed. by D. Puccini (Turin: Utet, 2004), p. 121.

represents the end of a long life process realistically written which has been told in its entirety. As a consequence it is possible to assert that Bandello's characters, very often, are not a simple aggregation of actions: they show a true psychological depth thanks to a mimetic description of their inner temperament. This is a technique wittily used by the author. In the novella I, 8 which tells the story of the rape suffered by Giulia da Gazzuolo and her subsequent suicide, the narrator Gian Matteo Oliva says: 'Ben mi ricesce ch'io non sia atto a commendare il generoso e virile spirito di Giulia come il singolar atto da lei fatto merita' (I, 8 p. 83). It is the spirit that is really of interest; it is the psychological aspects of the action that Bandello tries to describe; it is the reason of the act rather than the act itself.

The primary narrative structures (Time, Space, Characters) of Bandello's *novelle*, diachronically analysed, clearly show a conscious change of style compared to his predecessors. As already asserted on the macro-textual level, even in the single text the author decided to describe a plural and fragmented world in which every part is unique, the details are fundamental and every single element has its reason.

CONCLUSIONS

It is impossible and counterproductive to try to describe with a unitary approach Matteo Bandello's intellectual and historical legacy. The stylistic freedom that characterized his *Novelle*, as well as his full comprehension of the temporal meaning of existence, allows us to associate Bandello more with Ariosto than with Tasso. His *Novelle* are probably an anachronistic book, because they were published by Busdrago when the world that they depicted had almost disappeared; but it is certainly not an anti-historical work, because it is perfectly integrated into the cultural context of the Renaissance: Bandello in fact is able to manage different narrative threads in a work which is at the same time open and organized. He could feel himself as a completely new author compared to his predecessors: Bandello is at the same time in fact a historian and an autobiographer. A historian because he chose to write 'istorie': 's'ingannato non sono da chi le recita, non sono favole, ma vere istorie' (dedica II, 11 p. 97). This is not a mere rhetorical statement but it refers to a precise cultural project: history is, for Bandello, the chance to save people and events of his time from oblivion:

ma il male è che ai nostri tempi non v'è chi si diletta di scriver ciò che a la giornata avviene;

onde perdiamo molti belli e acuti detti, e molti generosi e memorandi fatti restano sepolti nel fondo de l'oscura oblivione. (dedica I, 8 p. 81)

Bandello is the main protagonist of his book without any moral and personal growth: he is an individual, a unique person fully immersed in his times who feels the destiny of the courtier world to which he belongs. The author underlines his physical presence and his gothic language autonomy, his geographic and familiar origins: in other words he stresses his full independence. The capability to express himself in such a new way has its roots in the imitation of ancient writers. Bandello is a Renaissance author because he is able to feel the distance between himself and the past, but at the same time he can comprehend it and try to renew that experience. The *Novelle* – in their last stage and thanks to the narrative experience of the *Rime* – is a resistant work: not the autumn of the courts but the last important effort to preserve dignity through a variety of stylistic and structural choices. That is the reason why Bandello directly made the entire courtly world the main character of his original epistolary frame, with a stratagem already used by Ariosto: ‘il poema [*Orlando Furioso*], che finora è stato dell'autore soltanto, è pronto per essere letto: passa dall'autore ai lettori. Ariosto rivela la coscienza che l'opera è destinata alla lettura: non un monologo dell'autore, ma è rivolta verso l'esterno’.³⁸ The similarity with Ariosto is the main proof of the Renaissance nature of the *Novelle* against the idea of a mannerist work.³⁹ Bandello was not a stereotyped and idealistic ‘uomo del Rinascimento’, but a ‘perfetto italiano della Rinascenza’.⁴⁰ His experience as a courtier author for a courtier public can be originally interpreted thanks to a new idea of plurality and fragmentation. Matteo Bandello was able to unify truth and variety, thematic verisimilitude and structural verisimilitude. At the base of his works there is a Renaissance conception of *varietas*: not a negative form – as it will be interpreted by Tasso in Aristotelian terms – but a positive mutability of nature and reality; it is chaos and chance, the fate that intervenes to twist lives. From this point of view the *Novelle* are more similar to Machiavelli's *Principe* than to the *Gerusalemme Liberata*. Bandello's *varietas* is against every authoritarian system and at the same

³⁸ Stefano Jossa, *L'Italia letteraria* (Bologna: Il Mulino, 2006), p. 81.

³⁹ Bandello ‘appartiene al Rinascimento, ma all'autunno del Rinascimento’ is contained in Giovanni Getto, ‘Il significato del Bandello’, in *Immagini e problemi di letteratura italiana* (Milan: Mursia, 1966), pp. 181-207 (p. 207); on the contrary Mazzacurati wrote: ‘Bandello sta più tra Castiglione e Ariosto che tra Ariosto e Tasso’, in Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello* (Florence: La Nuova Italia, 1996), p. 213.

⁴⁰ Francesco Picco, ‘I viaggi e la dimora del Bandello in Francia’, in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier* (Turin: Fratelli Bocca, 1912), pp. 1103-1153 (p. 1137).

time it introduces the intelligence and the capabilities of every single person to make a difference in his life and in his world:

E perciò conoscendo il cieco giudizio de la Fortuna, che così sovente cangia proposito, quanto più ella in volto lieta e favorevole mi ride, quanto più m'essalta e quanto più fortunato mi rende, tanto più io mi delibero divenir affabile, grazioso, liberale, compassionevole e cortese a tutti, e a ciascuno, quanto per me si potrà, largamente giovare e a nessuno non far ingiuria già mai, a ciò ch'io faccia ufficio d'uomo da bene e mi dimostri degno di tanti beni quanti m'ha donati. Chi sa poi se essa Fortuna, volgendo, come è sua natura e costume, la rota e precipitandomi al basso de la mia prima miseria, mi volga le spalle e più non voglia favorirmi? (dedica III, 68 p. 317)

This is a typical Renaissance and positive idea of *varietas*: *Rime* and *Novelle* are both characterized by a rediscovery of ancient values and by an autonomous creation of a new myth. The two works alternate history and autobiography, *imitatio* and *varietas*. Their links with the past and with their times must be connected with a deep analysis of the European success of Bandello's works. Authors like Cervantes, Goethe, Balzac, Stendhal, have been influenced by Bandello's *Novelle*.⁴¹ Studies on Bandello must follow therefore two paths: a more accurate philological approach for all his books, in order to underline his deserved role in Italian literary history; as a consequence of this, it will be necessary to analyse his tales in comparison with modern narrative prose, in order to stress Bandello's influence for the birth of the modern novel. It is this new geographical definition that can produce a new image of Bandello: a European intellectual in his origins, biography and success and, in his cultural experience, the contemporary reader can rediscover the origins and the roots of a new shared idea about story-telling.

⁴¹ For the connections between Bandello and Cervantes see Joseph Rikapito, *Cervantes's 'Novelas Ejemplares': Between History and Creativity* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1996) and Giuseppe Antonio Borgese, 'Accanto a Don Chisciotte', in *Studi di letteratura moderna* (Milano: Treves, 1915), pp. 327-343; for the connections between Bandello and Goethe see Hendrik Ruitenbeek, *The Literary Imagination: Psychoanalysis and the Genius of the Writer* (Chicago: Quadrangle Books, 1965); about Balzac's reading of the *Novelle* Tim Farrant, *Balzac's Shorter Fiction: Genesis and Genre* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS.....	33
CAPITOLO UNO – MATTEO BANDELLO E LA CRITICA.....	36
1.1 BANDELLO TRA POESIA E PROSA: <i>ALCUNI FRAGMENTI DE LE RIME</i>	37
1.2 LE <i>NOVELLE</i> DI BANDELLO TRA CORNICE E OPERA APERTA	40
1.2.1 IL LEGAME LETTERA DI DEDICA-NOVELLA.....	42
1.2.2 DA UNA LETTURA SINCRONICA A UNA DIACRONICA DELLE DEDICHE	45
1.3 LE <i>NOVELLE</i> DI BANDELLO TRA STORIOGRAFIA E CRONACHISTICA	47
1.3.1 IL CRONACHISMO BANDELLIANO	48
1.3.2 ORIGINALITÀ STILISTICHE E TEMATICHE DEL CRONACHISMO	50
1.3.3 DA UN APPROCCIO CONTENUTISTICO A UN APPROCCIO NARRATOLOGICO ALLE <i>NOVELLE</i>	51
1.4 PROSPETTIVE.....	53
CAPITOLO DUE – STRUTTURA E RACCONTO IN <i>ALCUNI FRAGMENTI DE LE RIME</i>.....	56
2.1 STRUTTURA DELLE <i>RIME</i>: IPOTESI PER UNA NUOVA PROPOSTA EDITORIALE	57
2.1.1 INCIPIT E CONCLUSIONE: RICHIAMI PETRARCHESCHI E BEMBIANI	59
2.2 CONNESSIONI DI TRASFORMAZIONE: ELEMENTI NARRATIVI NEI <i>FRAGMENTI</i>	64
2.2.1 TRASFORMAZIONI PSICOLOGICHE: UN RACCONTO PERSONALE.....	67
2.2.2 CONNESSIONI DI TRASFORMAZIONE	69
2.3 IPOTESI CRONOLOGICA: L'INNAMORAMENTO.....	72
2.3.1 I TRE ANNIVERSARI DELL'INNAMORAMENTO.....	74
2.3.2 RICOSTRUZIONE DELLA CRONOLOGIA INTERNA.....	76
2.3.3 CRONOLOGIA CORTIGIANA	79
2.4 UN CANZONIERE SUL TRADIMENTO	82
2.5 MADONNA MENCIA, OVVERO IPPOLITA TORELLI	88
2.5.1 UN CANZONIERE COMPATTO	91
2.6 LEGAMI DIEGETICI E STRUTTURALI TRA <i>FRAGMENTI</i> E <i>NOVELLE</i>	94

2.6.1 IL FRAMMENTO COME UNITÀ NARRATIVA CORTIGIANA	97
2.6.2 PRESENZA AUTORIALE DIRETTA NELLA FINZIONE: DELIO	100
2.7 CONCLUSIONI	106
 CAPITOLO TRE – STRUTTURA E RACCONTO NELLE <i>QUATTRO PARTI</i>	
<i>DE LE NOVELLE</i>: LE LETTERE DI DEDICA.....	107
 3.1 SPUNTI PER UN PERCORSO STORICO-CRITICO DELLA NOVELLISTICA	
EPISTOLARE BANDELLIANA.....	107
3.1.1 IL GENERE EPISTOLARE NELLA PRODUZIONE GIOVANILE DI BANDELLO	109
3.1.2 PRECEDENTI STORICI DELLE LETTERE BANDELLIANE	112
 3.2 LA NOVELLISTICA EPISTOLARE TRA QUATTRO E CINQUECENTO	116
3.2.1 L' <i>HISTORIA</i> DI ENEA SILVIO PICCOLOMINI	118
3.2.2 IL <i>NOVELLINO</i> DI MASUCCIO SALERNITANO.....	119
3.2.3 LA NOVELLA DI <i>ROMEO E GIULIETTA</i> E LE <i>LETTERE</i> DI LUIGI DA PORTO	123
3.2.4 ORIGINALITÀ DELLA LETTERA BANDELLIANA	127
 3.3 LA RACCOLTA NEL TEMPO.....	129
3.3.1 IL NOVELLIERE IN DUE PARTI.....	133
3.3.2 UN'“ISTORIA” AUTOBIOGRAFICA	134
3.3.3 CICLI GEOGRAFICI	136
3.3.4 LA TERZA E LA QUARTA PARTE: UN'IPOTESI FILOLOGICA	142
3.3.5 DA UN NOVELLIERE A UNA RACCOLTA: DIVERSITÀ E RIPETIZIONI	143
3.3.6 UN PRINCIPIO NARRATIVO AUTOBIOGRAFICO: LE <i>RIME</i> E LE <i>NOVELLE</i> IN DUE PARTI	150
 3.4 UNA CORNICE EPISTOLARE: IL CONFRONTO CON IL <i>DECAMERON</i>	154
3.4.1 TRE LETTERE DI DEDICA ESEMPLARI: LA DEDICA I, 1 COME PROEMIO	158
3.4.2 LA DEDICA II, 24 A GOSTANZA RANGONA	161
3.4.3 LA DEDICA II, 11 A EMILIO DEGLI EMILII	163
 3.5 LA DISTANZA DAL <i>DECAMERON</i>	164
3.5.1 ELEMENTI AUTORIALI E METANARRATIVI: L'AUTORE E IL LETTORE	168
 3.6 CONSEGUENZE NARRATOLOGICHE DELLA VEROSIMIGLIANZA STRUTTURALE	174
 3.7 CONCLUSIONI	178

CAPITOLO QUATTRO – STRUTTURE NARRATIVE PRIMARIE NELLE QUATTRO PARTI DE LE NOVELLE..... 179

4.1 DA BOCCACCIO A BANDELLO: SPUNTI PER UN PERCORSO STORICO DELLA NOVELLA..... 180

4.1.1 DEFINIZIONE TERMINOLOGICA DELLA NOVELLA: I VOLGARIZZAMENTI..... 182

4.1.2 STABILIZZAZIONE DEL TERMINE ED EVOLUZIONE CINQUECENTESCA..... 185

4.2 ELEMENTI DI ORIGINALITÀ NELLE NOVELLE DI BANDELLO: LA *LEZIONE* DELL'ACCADEMICO BONCIANI..... 187

4.3 TEMPO E VEROSIMIGLIANZA: IMMAGINI DI UN'APOCALISSE IMMANENTE... 191

4.3.1 IL TEMPO COME CORRISPETTIVO DI MORTE 196

4.3.2 IL TEMPO COME SFONDO STORICO DELLE NARRAZIONI 199

4.4 SPAZIO E VEROSIMIGLIANZA: UNA GEOGRAFIA DELLA REALTÀ..... 203

4.4.1 RAPPRESENTAZIONE INDIRETTA DELLO SPAZIO: L'ORIENTE 205

4.4.2 APPROFONDIMENTO REALISTICO DELLO SPAZIO: LE CITTÀ ITALIANE..... 207

4.4.3 LA NOVELLA DI ROMEO E GIULIETTA 210

4.4.4 LO SPAZIO INTERNO 211

4.5 CARATTERI E VEROSIMIGLIANZA: IL BUFFONE DEL RINASCIMENTO..... 214

4.5.1 IL BUFFONE GONNELLA DI FRANCO SACCHETTI 219

4.5.2 ORIGINALITÀ DELLA BEFFA BANDELLIANA 221

4.5.3 APPROFONDIMENTI PSICOLOGICI DEI PERSONAGGI..... 223

4.6 CONCLUSIONI..... 228

CONCLUSIONI: LA PROGRESSIVA COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ 229

BIBLIOGRAPHY 237

ACKNOWLEDGEMENTS

It is a pleasure to thank my supervisor Professor Jane Elizabeth Everson, for having offered me the opportunity to study at Royal Holloway College, and for all the support during these years; her comments, suggestions and advice were essential not only for this research but for my personal growth; her faith in me was a fundamental push during the alternating moments of my life as doctoral student. A special thanks goes to my advisor Dr Stefano Jossa for his willingness to clear up the doubts concerning my research with expertise and irony.

My experience in London would not have been possible without the kind interest of Professor Guido Mazzoni and Professor Arturo Tosi (Università degli Studi di Siena): to both of them my sincere thanks for their help. I am also indebted to Professor Giacomo Magrini (Università degli Studi di Siena), who played a significant role in my education.

I also wish to thank Professor Stefano Carrai (Università degli Studi di Siena), for his encouragement and advice during my degree in Siena, and for having introduced me to the absorbing study of Matteo Bandello.

A special thanks goes to Professor Roberto Carlo Delconte and to all the staff of the Centro Studi Matteo Bandello (Castelnuovo Scrivia), for their generosity and keenness.

During these years I spent many hours in several libraries: I would like to thank all the staff at the British Library, at the Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (especially Dr Piero Scapecchi for his kindness in helping me to solve my doubts concerning Bandello's *editio princeps*) and at the Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Very useful was the help of Natalia Sciarini (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University) and Martine Lefèvre (Bibliothèque Nationale de France, Paris).

A deep thanks goes to Michele Ladogana, for his precious advice about translation from the Latin and for his honest comments.

For hosting me during my research trips but above all for their friendship, I must mention Saverio, Raffaele and Davide, who were with me when I was right and especially when I was wrong.

A special thanks goes to all my colleagues of the Italian Department at the Royal Holloway College. To Alessandro, Daniela and Matteo, for sharing office and classes, doubts and supports. To Francesca, Francesco and Ilaria, because this thesis exists also thanks to your friendship; but mainly because my life in London was a better life thanks to you, and this is priceless. To Daniela and Alessandro for friendship and food, pictures and music, but mainly for letting me try to teach Matilda to call me "uncle".

A deep thanks goes to all my colleagues of Garzanti Libri in Milan, especially to Chiara Moscardelli who gave me the necessary encouragement and leave to complete my thesis.

It is almost impossible to find the correct words to thank Sandra. Without her insistence, this thesis probably would have never been submitted. Without her strength and vitality, many of my projects would have failed. She really is my 'shelter from the storm' and I feel lucky to share my life with her.

Finally, I would like to thank my family: my sister Antonietta, because my love for her goes beyond every incomprehension, and my parents, Anna e Matteo, to

whom this thesis is dedicated. I will never be able to repay them for what they have done and for all they are still doing for me. I hope that, in the future, I'll be more like them and less like me.

*“Nel migliore dei casi, al poeta riusciranno
due cose: rappresentare l’epoca sua, e presentare
qualcosa per cui il tempo non è ancora venuto”**
Ingeborg Bachmann

* Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, trans. by V. Perretta (Milan: Adelphi, 1993; first edition Munich: Piper, 1980), p. 24.

CAPITOLO UNO – MATTEO BANDELLO E LA CRITICA

I giudizi della critica su Matteo Bandello sono stati dominati da un'estrema eterogeneità riguardo al valore culturale e storico delle sue opere, essendosi avvicendati quasi ciclicamente riconoscimenti e stroncature, apprezzamenti e censure. All'interno di questa secolare tradizione, la critica ha focalizzato l'attenzione sulla più famosa tra le sue opere, *Le quattro parti de le novelle*, offrendo su di essa un'ampia diversità di giudizi e di commenti. Contemporaneamente però è stato quasi del tutto trascurato il resto della variegata produzione bandelliana, per parte della quale ancora non sono state prodotte edizioni moderne criticamente attendibili.¹ Bandello ha scritto infatti sia in latino che in volgare, alternando prosa e versi; a lui si deve anche una traduzione in endecasillabi dal greco antico dell'*Ecuba* di Euripide.² A questo già ampio orizzonte si aggiungono inoltre le sue produzioni volgari non direttamente legate al mondo artistico: in particolare si ricordino le numerose lettere scritte come segretario e ambasciatore di vari signori dell'Italia settentrionale e un suo dizionario latino andato perduto nel 1525 durante il sacco di Milano insieme ad alcuni manoscritti autografi, in cui egli aveva ricopiato sue

¹ In particolare le opere in versi *Canti XI* e *Le Tre Parche* mancano di un approfondimento filologico e di un'edizione con un adeguato apparato di note e commenti. La prima edizione è Matteo Bandello, *Canti XI composti dal Bandello de le lodi de la Signora Lucrezia Gonzaga di Gazuolo e del vero amore col tempio di Pudicizia e con altre cose per entro poeticamente descritte, Le Tre Parche da esso Bandello cantate ne la natività del Signor Giano primogenito del Signor Cesare Fregoso e de la Signora Gostanza Rangona sua consorte* (Agen: A. Reboul, 1545). Entrambe le opere sono riprodotte in Id., *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a c. di F. Flora, 2 voll. (Milano: Mondadori, 1934-1935), II, pp. 831-1102. Il trattamento non costante cui è stato sottoposto il testo delle novelle negli stessi volumi – per cui si veda il 'Catalogo restauri e correzioni' in Id., *La quarta parte de le novelle*, a c. di D. Maestri (Alessandria: Dell'Orso, 1996), pp. 206-239 – lascia immaginare una cura non sistematica anche nel predisporre il testo di queste due opere minori di Bandello il cui studio diventa quindi oltremodo difficoltoso.

² Le opere in latino – tra cui ricordiamo in particolare la narrazione agiografica *Cattanei Vita* – sono state raccolte nell'edizione critica: Matteo Bandello, *Opera latina inedita vel rara*, a c. di C. Godi (Padova: Antenore, 1983). La produzione in volgare ha alternato diverse forme poetiche: le ottave dei *Canti XI*, la terza rima de *Le tre Parche* e le liriche d'amore ne *Alcuni fragmenti de le Rime*; queste opere sono tutte raccolte nel secondo volume di *Tutte le opere di Matteo Bandello*. Della traduzione dell'*Ecuba* è conservato un manoscritto presso la Biblioteca Vaticana, collocazione Reg. Lat. 1398. La prima edizione a stampa è in Id., *Ecuba, tragedia di Euripide tradotta in verso toscano* (Roma: De Romanis, 1813). Per un commento a quest'opera si veda Vittorio Zaccaria, 'L'*Ecuba* di Euripide tradotta in verso toscano dal Bandello', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, a c. di U. Rozzo (Tortona: Cassa di Risparmio, 1982), pp. 439-453. La 'Lettera dedicatoria dell'*Ecuba* di Euripide' e l' 'Argomento in l'*Ecuba* del Bandello' sono in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, pp. 1236-1239. Delle due opere che saranno oggetto di questa ricerca si dispone oggi di edizioni recenti filologicamente accurate, dotate entrambe di apparato critico: Id., *Rime*, a c. di M. Danzi (Modena: Panini, 1989); e Id., *La prima (-quarta) parte de le novelle*, a c. di D. Maestri (Alessandria: Dell'Orso, 1992-1996).

‘composizioni come di molti ingegni de l’età nostra che [egli] aveva raccolti essendo a Roma, a Napoli e in molti altri luoghi’ (II, 11 p. 96).³ All’interno della sua vasta produzione l’unica tra le opere poetiche che è stata dotata di un’edizione critica, elemento necessario per un approccio storico al testo, è *Alcuni fragmenti de le Rime*. Essa presenta peculiarità artistiche e culturali che, vedremo, meritano di essere approfondite per cercare di meglio contestualizzare la posizione storica di Bandello, offrendo inoltre ulteriori spunti per nuove interpretazioni non solo della sua opera in prosa ma del suo intero progetto culturale che si è evoluto nei decenni.

1.1 BANDELLO TRA POESIA E PROSA: *ALCUNI FRAGMENTI DE LE RIME*

Il canzoniere bandelliano viene pubblicato nel 1544, con l’invio del manoscritto autografo a Margherita di Francia, figlia di Francesco I. L’opera attraverserà i secoli per lo più sconosciuta, fino alla sua prima pubblicazione a stampa nel 1816, a cui sono poi seguiti ritrovamenti di estravaganti, per alcune delle quali ancora si dibatte la loro effettiva attribuzione a Bandello.⁴ La critica ha storicamente inserito i *Fragmenti* all’interno della variegata produzione del petrarchismo rinascimentale, considerandoli però tra i risultati meno importanti di questa tradizione: utili più per il loro contenuto biografico o per il loro indiretto contributo ai fini di una corretta interpretazione delle *Novelle*, piuttosto che meritevoli di attenzione per particolari meriti artistici. Alla base di un simile giudizio vi sono: il riferimento troppo esplicito e marcato al canzoniere petrarchesco; l’assenza di un ordinamento unitario; le incongruenze logiche che mettono in discussione ogni principio narrativo. È questa in particolar modo l’ipotesi interpretativa di Picco, curatore della prima edizione

³ Le novelle verranno citate sempre dall’edizione a cura di Delmo Maestri (1992-1996), indicando tra parentesi nel corpo del testo con un numero romano la Parte e con un numero arabo la Novella, separati da una virgola e seguiti dal numero di pagina. Una selezione di epistole diplomatiche è presente in ‘Appendice’, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, pp. 1219-1236. Del dizionario latino si conosce solo una citazione fatta dallo stesso Bandello nella dedica alla novella II, 11 p. 96 in cui afferma che esso fu rubato dagli spagnoli, insieme ad altre sue opere, nel 1525.

⁴ La prima edizione a stampa è Matteo Bandello, *Rime di Matteo Bandello tratte da un codice della Regia Biblioteca di Torino e pubblicate per la prima volta dal dottore Lodovico Costa* (Torino: Pomba, 1816). Si vedano poi i successivi ritrovamenti e le attribuzioni discusse in Erasmo Pèrcopo, ‘Rime inedite di Matteo Bandello’, *Rassegna critica della letteratura italiana*, 13 (1908), 49-60; Luca Badini Confalonieri, ‘Le Rime di Bandello: Un ritrovamento e qualche proposta’, *Italia medioevale e umanistica*, 26 (1984), 331-348; Carlo Dionisotti, ‘Una canzone sacra del periodo mantovano del Bandello’, *Italia medioevale e umanistica*, 11 (1968), 293-307. Una raccolta di rime varie e dubbie appare sia in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, pp. 1206-1216, che nelle edizioni: Matteo Bandello, *Il Canzoniere*, a c. di F. Picco (Torino: Utet, 1923) e di Danzi (1989), pp. 265-317.

dotata di un apparato di note, in cui Bandello è presentato come un modesto epigono di Petrarca, la cui vena poetica è piuttosto povera e l'organizzazione del canzoniere spesso carente dal punto di vista sia logico che narrativo. Il giudizio storico che lega Bandello rimatore principalmente all'esperienza petrarchesca è però elemento comune a gran parte della critica, anche a quella più recente, accomunata da un giudizio negativo sulle capacità poetiche di Bandello, rimatore mai capace, se non in rari e sporadici singoli versi, di distinguersi dal petrarchismo cinquecentesco in maniera originale e positiva: un poeta modesto, un banale imitatore.⁵ Quest'idea negativa dell'opera è tratto comune tra *Rime* e *Novelle*: anche queste ultime – come si vedrà nei successivi paragrafi – hanno storicamente subito un duro giudizio critico per quanto concerne il vario livello di originalità che le contraddistingue; richiamando il precedente del *Cortigiano* di Castiglione, in cui il consapevole anacronismo dell'opera è espresso direttamente dall'autore in apertura del libro, anche per i *Fragmenti* è apparso evidente il tentativo di creare un compromesso – nei fatti però non riuscito – scrivendo di un mondo ormai inesistente o comunque di una società destinata a un rapido disfacimento.⁶

Il giudizio critico complessivo sulle *Rime* muta però nel corso degli anni grazie ai lavori di Dionisotti e Danzi: a un Bandello semplice epigono di Petrarca si sostituisce l'idea di un Bandello poeta cortigiano, per il quale l'influsso dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* è sì fondamentale ma non totalizzante. A esso vanno infatti aggiunte le produzioni sia volgari che latine, della poesia quattro-cinquecentesca che permettono di rivalutare integralmente le radici culturali dell'opera. Essa è infatti capace di aprirsi ai più vari aspetti e modelli di poesia, ben oltre il semplice rimando al petrarchismo, ed è da inserire all'interno di un più vasto contesto rappresentato dalla produzione in lingua volgare nell'area dell'Italia settentrionale.⁷ L'originalità

⁵ È l'idea di fondo del già citato studio di Erasmo Pèrcopo, 'Rime inedite di Matteo Bandello', sui cui presupposti teorici si baserà l'edizione di Picco; simile commento negativo sulle *Rime* appare anche in un suo precedente lavoro, Francesco Picco, 'I viaggi e la dimora del Bandello in Francia', in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier* (Torino: Fratelli Bocca, 1912), pp. 1103-1153. Di interesse biografico più che critico, questo lavoro chiosa negativamente la produzione poetica dei *Fragmenti*, giudicandola inferiore storicamente e stilisticamente all'altra importante opera in versi di Bandello, i *Canti XI*.

⁶ Un simile giudizio di Bandello imitatore è in Roberto Fedi, 'Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo*, pp. 377-398. Qui lo studioso manifesta l'anacronismo della raccolta nel tentativo dell'autore di ricostruire il mondo elegante cortigiano per sottrarlo a un definitivo oblio.

⁷ Il netto cambiamento di prospettiva critica, da un canzoniere monotonale e appiattito su un'imitazione modesta di Petrarca all'idea invece di un'opera più complessa, capace di riunire nell'area lombarda di metà Cinquecento radici culturalmente e linguisticamente varie, è dovuta in

bandelliana va quindi vista a un livello linguistico, per quanto riguarda un utilizzo dei dettami delle *Prose* di Pietro Bembo più libero e disponibile ad accogliere le varietà dell'Italia settentrionale; a un livello stilistico nei rapporti che l'opera stringe in modo particolare con la stagione dell'umanesimo latino del Quattrocento. La raccolta – come avverrà nella storia della critica sulle *Novelle* – viene così rivalutata anche nei rapporti che allacciano tra loro i singoli microtesti, ridiscutendo il valore del canzoniere alla luce delle relazioni e dei rimandi interni.⁸ Un'opera meno isolata rispetto a quanto la critica ha creduto negli anni, per cui la stessa scelta di optare per una pubblicazione manoscritta fu, sebbene storicamente sfortunata, comune ad altri prodotti poetici di area lombarda.⁹ Essa è inoltre frutto – come le sue *Novelle* – di una stagione politica e sociale ben definita e che traspare in maniera evidente dai singoli testi: il mondo delle corti dell'Italia settentrionale, che entra direttamente con i suoi *topoi* e personaggi nell'opera, caratterizzandola per originalità compositive. Sempre oscurata quindi dalla presenza delle *Novelle*, la produzione poetica delle *Rime* di Bandello ha cominciato solo da pochissimi anni a venire autonomamente presa in considerazione dalla critica per l'espressione di un valore intrinseco e autonomo – anche se spesso in campo prettamente filologico più che letterario – dopo esser stata a lungo dimenticata e poi utilizzata come mera occasione di approfondimento biografico in riferimento alle prose. A questo duplice approccio si sostituisce in questa ricerca innanzitutto la necessità di un approfondimento che insista su un'interpretazione generale della raccolta: i pochi interventi critici si sono

primis all'intervento già citato di Carlo Dionisotti, 'Una canzone sacra del periodo mantovano'. Le intuizioni di questo saggio sono state poi alla base di contributi più specifici: Massimo Danzi, 'Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello', in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella* (Napoli: Bibliopolis, 1983), pp. 103-112; e in Id., 'Appunti sulla cultura del Bandello lirico: l'influenza dei modelli neolatini', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984*, a c. di U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), pp. 31-60. Qui il critico approfondisce, con dettagliati e circostanziati rimandi ai testi, le influenze particolari che attraversano le *Rime*, convalidando filologicamente l'idea di Dionisotti e introducendo nuove prospettive critiche.

⁸ Sebbene rivolta principalmente all'analisi di Bandello prosatore, si veda anche per gli spunti filologici la monografia Adelin Charles Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance* (Firenze: Olschki, 1979): i *Fragmenti* vengono considerati un'opera di finzione basata su un contesto biografico reale che il critico cerca filologicamente di ricostruire, offrendo spunti decisivi per la datazione dell'opera e per l'interpretazione degli accenni poetici a luoghi reali e a personaggi realmente vissuti e appartenenti alla cerchia di Bandello.

⁹ È a partire da questi presupposti teorici che si struttura il giudizio critico nella già citata edizione critica curata da Danzi, in cui i riferimenti filologici alle fonti si legano a un apparato di commento che supera la *lectio faciliior* spesso fatta propria dalla critica nei confronti dei punti più oscuri dell'opera; in questa edizione i *Fragmenti* vengono invece analizzati senza preconcetti sovrastrutturali ma offrendo indicazioni utili a nuovi contributi e nuove proposte.

prevalentemente concentrati sulle radici culturali esterne dell'opera; questi risultati, necessari, vanno messi però in relazione con un lavoro sul testo, recuperando i rapporti interni e le relazioni tra le parti, in modo tale da far emergere il carattere narrativo dell'opera. In questo modo, dopo aver ricostruito un'interpretazione generale fino a ora assente, sarà possibile proporre un'analisi di *Fragments* e *Novelle* in stretta contiguità, cercando di mettere in evidenza sia i legami culturali tra le due opere che quelli strutturali, e allargando il raggio d'azione al resto della produzione bandelliana, con l'obiettivo di contestualizzare al meglio la sua figura storica per darle maggiore compattezza.¹⁰ Un'analisi che restituisca cioè dignità autonoma alle *Rime*, studiate accanto alle *Novelle* e non in loro funzione, in modo tale da permettere di individuare innanzitutto i profondi legami tra le raccolte e, in seconda istanza, le innovazioni strutturali e stilistiche, di carattere prettamente diegetico, nella progettazione finale delle *Novelle* in quattro parti. Una nuova immagine dell'autore quindi, che inizia dalla sua poesia e poi continua riscoprendo l'originalità della sua prosa epistolare e novellistica.

1.2 LE NOVELLE DI BANDELLO TRA CORNICE E OPERA APERTA

Molto più studiata, rispetto alle *Rime*, è infatti la sua raccolta di narrazioni in prosa. L'originale struttura delle *Novelle*, caratterizzata dall'alternarsi costante di lettere di dedica e novelle, è stata variamente interpretata da editori e critici. I due elementi narrativi sono stati spesso considerati come parti autonome e indipendenti dell'opera, subendo un giudizio della critica incostante e irregolare: con Bandello ancora in vita viene pubblicata a Venezia una selezione delle sue novelle curata da Ascanio Centorio; questi sceglie di eliminare totalmente le dediche, conservando esclusivamente le novelle, introducendole con breve intervento morale di suo pugno.¹¹ Allo stesso modo si erano comportati i traduttori cinquecenteschi: si pensi ad esempio alle traduzioni inglesi di Fenton e Painter: in entrambi i casi l'attenzione è tutta rivolta alla resa delle novelle; la sezione introduttiva e strutturante, quella

¹⁰ Operazione questa considerata inopportuna da parte della critica, per cui si veda in particolare Giorgio Petrocchi, 'Matteo Bandello rimatore', in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio* (Milano: Vita e Pensiero, 1972), I, pp. 91-98. Lo stesso Danzi nell' 'Introduzione' alla sua edizione critica (p. XVIII) afferma chiaramente che è da vedere nei *Canti XI* piuttosto che nei *Fragments* un rapporto tra prosa e poesia in Bandello.

¹¹ Matteo Bandello, *La prima (seconda, terza) parte de le novelle del Bandello. Nuovamente ristampato e con diligenza corretto con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal S. Ascanio Centorio de gli Hortensii a ciascuna novella fatti* (Milano: G. A. degli Antonii, 1560).

delle lettere, è considerata del tutto superflua quindi al lettore contemporaneo.¹² Fino all'Ottocento le novelle di Bandello verranno – sebbene non in numero elevato di edizioni – riprodotte in antologie, non curandosi della loro introduzione epistolare, a dimostrazione di una popolarità altalenante dell'opera; le lettere verranno del tutto ignorate anche nel negativo commento che De Sanctis propone a proposito di Bandello e dell'intera stagione novellistica cinquecentesca. L'interesse è tutto rivolto alle narrazioni, considerate come il vero centro di un'opera nata per semplice accumulo successivo di materiali e non dotata quindi di un vero ordine: in questo caso le lettere di dedica rappresentano un malriuscito tentativo di imitazione del principio unitario decameroniano e risultano del tutto superflue per una piena e totale comprensione dell'opera.¹³ A partire dal Novecento però, le lettere di dedica assumono un ruolo di primo piano: come conseguenza della dura condanna delle novelle che ha in De Sanctis il principale critico, le lettere diventano l'unica sezione dell'opera realmente degna di considerazione. Rispetto alle novelle, non originali e immorali, le epistole hanno una loro piena maturità storiografica e narrativa; in esse Bandello riesce – più che nelle novelle – a gestire in maniera varia e senza troppi cali di tensione la propria materia narrativa. Non interessanti per il lettore contemporaneo il quale condivideva appieno il clima culturale e geografico che esse descrivono, le lettere diventano per il lettore moderno fonte di informazioni quotidiane e intellettuali sulla società di corte cinquecentesca. Il nuovo presupposto teorico permette quindi non solo la progressiva scomparsa di edizioni di novelle prive di lettere introduttive; si legittima editorialmente la possibilità di un'analisi delle dediche avulsa da quella delle novelle che quindi assumono una loro autonoma dignità.¹⁴

¹² Si vedano le traduzioni William Painter, *The Palace of Pleasure: Beautified, Adorned and Well Furnished, with Pleasaunt Histories and Excellent Nouelles*, 2 voll. (Londra: Richard Tottel & William Iones, 1566-1567), e Matteo Bandello, *Certaine Tragicall Discourses: Written out of Frenche and Latin*, trad. di G. Fenton (Londra: Thomas Marce, 1567).

¹³ Si veda in proposito Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. Cortese, 2 voll. (Napoli: Alberto Morano, 1935); altre volte la netta distinzione tra le due parti dell'opera ha portato a un'analisi letteraria per le novelle e a uno sfruttamento puramente in chiave biografica per le dediche, per cui si veda Ernesto Masi, *Matteo Bandello o vita italiana in un novelliere del Cinquecento* (Bologna: Nicola Zanichelli, 1900); tentativi di un'analisi complessiva sull'opera ma esclusivamente incentrata sulle novelle ed escludendo le lettere di dedica continuano anche nel Novecento, per cui si veda Bruno Porcelli, *Novellieri Italiani: dal Sacchetti al Basile* (Ravenna: Edizioni A. Longo, 1969), pp. 87-145 in cui il processo formativo dell'opera viene analizzato solo nelle novelle, offrendo l'immagine di un autore preciso e schematico architetto capace di ridurre la varietà umana all'interno di precise e chiuse classificazioni.

¹⁴ Lo studio delle dediche non è rivolto solamente in campo storiografico come è evidente in Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. di D. Valbusa (Milano: Sansoni, 1996), in cui

1.2.1 IL LEGAME LETTERA DI DEDICA-NOVELLA

A un andamento critico che ha alternativamente posto l'accento sulle novelle e poi sulle lettere, se ne sostituisce infine un altro più recente che considera i due elementi costitutivi della struttura delle Quattro Parti come tra loro indivisibili: dedica e novella subito successiva rappresentano per la critica Menetti, prendendo a prestito un termine dalle arti figurative, un dittico inscindibile le cui parti risultano incomprensibili se prese singolarmente: esse risultano legate a un duplice livello, sia per quanto riguarda l'aspetto contenutistico, in quanto nella lettera si introducono la brigata, il narratore e i principi morali e storici che permettono di interpretare il testo; sia per quanto riguarda l'aspetto stilistico-linguistico, che permette nel ripetersi costante delle stesse strutture compositive – presentazione dell'argomento, contesto e dedica a un protettore – una strutturazione dell'opera secondo un principio organizzativo unitario.¹⁵ Questa idea permette di sviluppare teorie nuove sul significato complessivo delle *Novelle* intese quindi non più come un semplice accumulo casuale di materiale ma come un preciso progetto culturale di Bandello. Una volta approfondite infatti le caratteristiche originali delle epistole si è fatto notare come il confronto con Boccaccio debba esser riscritto alla luce di un tentativo diverso e originale di organizzazione del materiale narrativo. L'assenza di una cornice, che aveva fatto pensare a una totale mancanza di ordine, va ripensata come una positiva e voluta assenza di punti di riferimento. La raccolta di novelle, tradizionalmente chiusa e rigidamente rivolta alla perfezione strutturale, diventa con Bandello un'opera aperta la cui cornice si è frantumata, immaginabile come suggerito da Mazzacurati nella figura di una stella o di un prisma piuttosto che nella perfezione di un cerchio.¹⁶ È l'idea stessa di ordine che viene ripensata in chiave

le lettere di Bandello sono citate numerose volte come fonte primaria. L'idea di una superiorità stilistica e letteraria delle lettere è quanto a esempio si propone in Letterio Di Francia, *Novellistica*, II. La piena autonomia dei testi epistolari si raggiunge infine con la pubblicazione moderna delle sole lettere, senza le novelle, in Matteo Bandello, *Lettere dedicatorie*, a c. di S. Nigro (Palermo: Sellerio, 1994). Studi sulle epistole in chiave puramente archivistica e filologica, senza intento classificatorio, sono i volumi Carlo Godi, *Bandello: Narratori e dedicatari della prima parte delle 'Novelle'* (Roma: Bulzoni, 1996); e Id., *Bandello: Narratori e dedicatari della seconda parte delle 'Novelle'* (Roma: Bulzoni, 2001), in cui vengono offerte informazioni dettagliate e precise su luoghi e personaggi storici che compaiono nelle lettere.

¹⁵ Lo stretto rapporto tra lettera di dedica e novella nei suoi aspetti stilistici è stato sviluppato in Elisabetta Menetti, 'Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello', in *Favole, parabole, storie: Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a c. di G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (Roma: Salerno editrice, 2000), pp. 130-150; poi ripreso in Ead., *Enormi e disoneste: Le 'Novelle' di Matteo Bandello* (Roma: Carocci, 2005).

¹⁶ Un'ipotesi di confronto positivo della struttura dell'opera bandelliana rispetto al *Decameron*, a cui si devono anche i tentativi di descrivere le *Novelle* attraverso le immagini della stella e del prisma, è in

cinquecentesca: la lettera bandelliana risulta così diretta discendente della cornice onnicomprensiva del *Decameron*, ma a mutare sono non soltanto i presupposti culturali e storici rispetto alla raccolta di Boccaccio, ma anche gli obiettivi intellettuali che sottendono a una scelta originale come quella di Bandello.

Fermo restando però lo stretto legame, fortemente strutturante, tra lettera e novella, interpretazioni diverse sono emerse circa il rapporto che intercorre tra le totalità delle lettere e delle novelle, ovvero a proposito degli scambi intertestuali tra le singole unità e tra i dittici che si susseguono ininterrottamente. Le affermazioni direttamente pronunciate dall'autore di raccogliere le sue narrazioni senza alcun desiderio di imporre un ordine cronologico né di raccontare una vicenda sono state interpretate alla lettera da chi, come Battaglia e Bàrberi Squarotti, ha visto nell'alternarsi delle lettere l'assenza di un qualsiasi principio unificatore: le epistole rappresenterebbero una riproposizione frantumata della cornice del *Decameron*; disperse e frazionate, esse sono divise tra loro e ripropongono duecentoquattordici volte l'idea di una cornice totalizzante. L'assenza di un principio unitario che percorra i quattro volumi diventa però contemporaneamente caratteristica positiva dell'opera in quanto è l'idea stessa di una società cortigiana divisa e ormai destinata a un rapido disfacimento a rispecchiarsi in una struttura frammentata, attraverso la quale emerge letterariamente un'impossibilità storica di ridurre a unità la società contemporanea a Bandello in un modello che, si vedrà nei capitoli successivi, ha molto in comune con le *Rime*. Alla base dell'organizzazione delle *Novelle* secondo questa interpretazione critica vi è quindi il caos, e gli elementi che possono suggerire il tentativo di costruzione di un percorso intertestuale risultano occasionali e rari, ed è del tutto impossibile inserirli in un disegno generale autoriale in quanto dettati esclusivamente dal caso. Un'opera aperta, capace di accogliere al suo interno la

Giancarlo Mazzacurati, 'La narrazione policentrica di Matteo Bandello', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello*, pp. 81-99, poi in Id., *All'ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello* (Firenze: La Nuova Italia, 1996), in cui l'originalità delle *Novelle* viene inserita in un più ampio contesto di narrativa cinquecentesca, dimostrando le caratteristiche di Bandello come di un autore pienamente rinascimentale, a differenza di un'analisi di autore più tendente culturalmente alla crisi delle corti e stilisticamente alla fine sedicesimo secolo, come a esempio si legge in Rinaldo Rinaldi, "Con voce bassa e interrotte parole": Note sul manierismo del Bandello', in *Le perfette imprese: Studi sul Rinascimento* (Torino: Tirrenia Stampatori, 1997), pp. 233-260. Ulteriore studio che dimostra la capacità di Bandello di strutturare in maniera originale la sua raccolta traendo spunto dal *Decameron* ma allo stesso tempo affrancandosi da quel precedente è in Barbara Alfano, 'Il narratore delle *Novelle* del Bandello e la funzione mediatrice della scrittura', *Italica*, 81, 1 (2004), 16-23, in cui con linguaggio genetiano la studiosa offre un tentativo di interpretazione strutturalista della raccolta, distinguendo le diverse posizioni autoriali e narratoriali all'interno delle *Novelle*.

varietà e la diversità di un mondo indefinibile.¹⁷ Alcuni critici come Fiorato e Maestri hanno però proposto una visione diversa della raccolta, introducendo spunti per nuove ipotesi interpretative legate a un'idea della raccolta maggiormente omogenea, le cui parti dialogano tra loro in modo più compatto e unitario. Sebbene non indicando mai una strada definitiva per una lettura di questo tipo per le *Novelle*, si è portato avanti un approccio che tentasse di valutare innanzitutto il percorso che ha condotto a una raccolta strutturata nel modo in cui viene stampata a Lucca nel 1554, sviluppando i passaggi intermedi e i cambiamenti che le parti hanno subito nel corso di un pluridecennale lavoro dell'autore; contemporaneamente sono stati possibili vari tentativi di individuare legami tra i testi: osservazioni linguistiche, ritorni di personaggi e luoghi delle brigate, legami per somiglianza o opposizione di temi e argomenti narrativi. Il caos viene in questo modo considerato come il risultato voluto e ricercato dall'autore: un disordine controllato che supera l'idea di un Bandello concentrato sull'unicità della singola dedica e del singolo caso narrato, e che mette in rapporto più generale le parti fino a costruire una nuova struttura che corrisponda a un progetto preciso di concezione della società, della vita e degli uomini. A un rapporto concettuale si unisce poi la possibilità di un'analisi stilistica che evidenzia una precisa distinzione tra stilemi e figure e una conseguente possibilità di mettere in relazione le diverse parti dell'opera.¹⁸

¹⁷ L'idea di una cornice decameroniana smantellata in duecentoquattordici unità traspare dagli studi di Menetti, 'Le inquietudini di un narratore', e di Mazzacurati, 'La narrazione policentrica'. L'assenza assoluta di un principio unificatore che unisca tra loro le diverse dediche è ormai opinione critica ampiamente condivisa; oltre al già citato Battaglia, *Mitografia del personaggio*, si veda Giorgio Bàrberi Squarotti, 'La novella in corte', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo*, pp. 21-48, che esclude in maniera netta ogni organizzazione storica – nelle lettere – e tematica – nelle novelle –; dello stesso avviso è Riccardo Scrivano, 'Ragioni del raccontare e racconto (appunti sul *Novelliere* bandelliano)', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo*, pp. 127-143, per il quale la pur notevole presenza di parallelismi che farebbero pensare a un disegno coerente nell'organizzazione del materiale narrativo viene poi smentita dalla concomitante mole di elementi che invece allontanano i microtesti. L'immagine di opera aperta, capace di offrire con il susseguirsi di lettere di dedica lo specchio di una società in crisi è in Antonio Gagliardi, 'L'elaborazione della contemporaneità in Matteo Bandello', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello*, pp. 157-182.

¹⁸ A ipotizzare il 'disordine controllato' della raccolta bandelliana è Adelin Charles Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, il quale mette l'accento sulla modernità delle *Novelle*, offrendo un primo tentativo di ricostruzione filologica delle vicende compositive unite a costanti rimandi storici e biografici. Con la definizione di un Bandello dalla vocazione di 'nouvelliste-journaliste' (p. 601) che richiama il dibattito tra cronaca, storiografia e novellistica, Fiorato nella sua monografia sottolinea il realismo delle novelle ma anche della cornice che risulta essere ora composta da una brigata direttamente immersa nel mondo che rappresenta e non isolata e in disparte come quella decameroniana. Tentativi di ricostruzione di un ordine interno alla raccolta sono stati proposti anche da Delmo Maestri, 'La tradizione delle cornici e l'"ordine" delle novelle bandelliane', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo*, pp. 95-101, la cui attenzione è prevalentemente rivolta ai legami della Quarta Parte per quanto riguarda le dediche, e ai primi due volumi per quanto riguarda il raggruppamento di alcuni testi posti in successione; manca un'argomentazione complessiva anche in

1.2.2 DA UNA LETTURA SINCRONICA A UNA DIACRONICA DELLE DEDICHE

Tra le diverse opinioni della critica fin qui evidenziate è possibile però individuare un percorso di studi che permetta di mettere in risalto, eliminando preconcetti e risposte semplicistiche, le informazioni contenute all'interno delle dediche per ricostruire innanzitutto una storia evolutiva maggiormente dettagliata delle Quattro Parti; in questo modo infatti risulta possibile trovare una terza strada rispetto alle proposte alternative esposte finora: attraverso i legami tra le parti e le incongruenze logiche interne al testo, le idee di ordine e di disordine, di cornice e di opera aperta possono essere rilette diacronicamente e non più sincronicamente. L'opera infatti può essere interpretata, nonostante l'assenza di manoscritti autografi e fogli di lavoro, come un organismo che si è evoluto nel tempo e all'interno del quale è possibile recuperare quelle informazioni sulla storia del testo che l'autore ha scelto di rendere pubbliche. Gli indizi di cambiamenti e ripensamenti da parte dell'autore possono esser messi in rapporto con gli opposti risultati ottenuti nella ricerca di un ordine e cercare in questo modo una sintesi nuova al problema dell'ordinamento, offrendo inoltre – alla luce di questo approccio originale – il tentativo di una nuova interpretazione delle scelte e degli artifici bandelliani. I due opposti impianti critici tradizionali su questa materia sono però accomunati dal concepire la struttura, concettualmente diversa dal *Decameron* e caratterizzata da un disordine diversamente interpretato, come costantemente di un livello di originalità compositiva superiore rispetto agli scrittori contemporanei a Bandello. È questo un aspetto fondamentale che anche la critica maggiormente negativa nei confronti di Bandello non ha mancato di sottolineare: egli è infatti, all'interno dell'ampia produzione novellistica del Cinquecento, lo scrittore che più è riuscito ad affrancarsi positivamente dalla tradizione trecentesca della novellistica italiana, innovando in maniera sostanziale il genere e l'idea di cornice: quest'ultima caratteristica, in particolare, con l'introduzione di un'epistola, mette l'autore in relazione con precedenti importanti come Petrarca – sua infatti una traduzione della novella X, 10 del *Decameron* inserita in una lettera inviata allo stesso Boccaccio – e Salernitano –

Antonia Tissoni, 'Milano Sforzesca nei ricordi del Bandello: la Corte e la Città', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello*, pp. 123-137, in cui la studiosa riesce a introdurre un principio unificatore per una serie di novelle della Seconda Parte. Concentrati invece sull'aspetto linguistico sono gli studi di Sonia Benedetto, 'Livelli di interferenza nelle *Novelle*', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello*, pp. 219-228.

per la conformazione del *Novellino*, nel quale è stato visto il precedente fondamentale delle Quattro Parti di Bandello. Le origini però della lettera bandelliana risultano più complesse, e sono da mettere in relazione con una più ampia disamina non solo dei precedenti storici della novellistica epistolare – ovvero di quel modo particolare di unire lettere e novelle che merita di essere ricostruito per meglio comprenderne gli aspetti tradizionali e quindi le innovazioni bandelliane; la struttura delle *Novelle* va infatti inserita in un contesto evolutivo interno alla totalità dell'opera di Matteo Bandello che metta in risalto i legami e le differenze tra le sue diverse produzioni, anche quelle giovanili, spesso trascurate dalla critica. Come per le *Rime* la scoperta di fonti quattro-cinquecentesche ha permesso una rivalutazione complessiva del giudizio critico, così per le *Novelle* un'attenta ricostruzione del percorso storico della novellistica epistolare pone le basi per un'analisi più completa e corretta. Ed è proprio nel rapporto con le *Rime* che la struttura frammentata delle *Novelle* troverà giustificazione culturale, nella loro comune matrice cortigiana che ne rappresenta il riflesso storico e nella loro simile strutturazione frammentata che procede per medaglioni narrativi. Gli sviluppi critici circa la considerazione delle *Novelle* nei suoi aspetti complessivi fino a ora descritti e ancora dibattuti sono strettamente legati all'evoluzione dei commenti sul valore storico e letterario di Bandello, la cui interpretazione ha attraversato momenti di elevato interesse critico alternati a periodi di vero oblio. Inoltre è da sottolineare come questa tendenza degli studi sia accompagnata spesso, anche nelle fasi di maggiore produzione, da un giudizio sull'opera che è stato irregolare, alternando idee opposte sull'effettiva grandezza di Bandello. In questa ottica perciò, oltre a una valutazione del racconto, dei rimandi interni alle *Novelle* e del valore tra le varie parti che le costituiscono – come effettuato specularmente anche per le *Rime* – sono possibili approcci che esaminino il rapporto con il mondo esterno all'opera e che hanno motivato, nel corso dei secoli, definizioni varie e opposte dell'autore. Si sono alternate così due visioni diverse di Bandello: quella di un autore-storico e quella di un semplice cronachista, partendo da diversi presupposti sulle interpretazioni tematiche della sua produzione.

1.3 LE NOVELLE DI BANDELLO TRA STORIOGRAFIA E CRONACHISTICA

Sin dalle prime traduzioni francesi, in virtù della loro particolare conformazione che unisce epistole e narrazioni, le *Novelle* di Matteo Bandello hanno dovuto incontrare due diversi approcci critici: da un lato il confronto con altre opere d'invenzione fittizia; dall'altro la necessità di offrire una lettura storiografica delle informazioni offerte nelle dedicatorie – in particolar modo – e nelle novelle di ambientazione contemporanea all'autore.¹⁹ Questi due modi complementari di analisi di un'opera che unisce elementi di realtà ad altri fittizi hanno condotto nel corso degli anni a risultati tra loro opposti, dando così origine a interpretazioni diametralmente antitetiche dell'opera bandelliana. Da un lato è emersa infatti l'idea di un Bandello storico, dalla cui opera fosse possibile desumere inoltre non solo informazioni storicamente attendibili su grandi eventi e personaggi importanti delle corti dell'Italia settentrionale, ma anche una gran quantità di aneddoti e notizie di una vita quotidiana che rimane tradizionalmente esclusa dalle opere storiografiche propriamente dette; le *Novelle* sono divenute così fonte principale della microstoria rinascimentale da cui attingere come vera e propria opera di natura storiografica: esse sono state lette quindi in questo modo non solo dai contemporanei ma, nel corso dei secoli, l'idea si è protratta fino in pieno Ottocento in un autore come Stendhal e in uno storico del Rinascimento come Burckhardt.²⁰ Sulla scia di questa tendenza critica nel corso dei primi decenni del Novecento prende forma un acceso dibattito attorno alle *Novelle* di Matteo Bandello che, in chiave positivista, cerca di determinare il valore culturale dell'opera attraverso un'approfondita analisi filologica sia delle fonti narrative delle novelle che delle informazioni storiche contenute nelle lettere di dediche. In particolare i lavori di Di Francia mettono per la prima volta in evidenza l'inattendibilità storica di quanto spesso narrato da Bandello nelle epistole: incongruenze tra l'opera e altre fonti esterne al libro, contraddizioni interne e anacronismi rintracciati dal critico con acribia scientifica dimostrano chiaramente

¹⁹ Pierre Boaistuau introducendo la sua traduzione a soli cinque anni di distanza dalla prima edizione (1554) de *Le quatre parties de le novelles* scrive che le novelle di Bandello vanno lette per il merito dell'invenzione e la verità della storia, per cui si veda Matteo Bandello, *Histoires tragiques extraictes des oeuvres italiennes de Bandel, et mises en nostre langue françoise par Pierre Boaistuau surnommé Launay, natif de Bretagne* (Parigi: V. Sertenas, 1559).

²⁰ Le *Novelle* sono per Stendhal uno 'specchio' del sedicesimo secolo, come si legge in Stendhal, *Promenades dans Rome*, 2 voll. (Parigi: Delaunay, 1829), I, pp. 40-41. Per un giudizio storiografico si veda Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*.

come l'invenzione dell'autore faccia ampiamente parte non soltanto delle novelle ma appartenga all'opera nella sua complessità. Simili scelte compiute dall'autore rientrerebbero secondo Di Francia in un preciso disegno culturale che consentirebbe a Bandello, attraverso l'espedito di centinaia di narratori diversi unito alle falsità storiche delle epistole con le quali egli modifica a proprio piacimento la datazione di ciascuna novella, di nascondere i numerosi plagi all'interno dell'opera. Nella maggior parte dei casi infatti le narrazioni sono per Di Francia ampiamente debentrici di precedenti cronologicamente vicini a Bandello (tra cui spiccano Machiavelli, Da Porto, Margherita di Navarra), trattandosi di veri e propri furti che l'autore decide di camuffare attraverso i falsi storici delle dediche. Plagio e falsità rappresentano quindi i due elementi della critica di Di Francia: infatti, analizzando le Quattro Parti come si trattassero di una vera opera storiografica, egli ne mostra le incongruenze interne e quindi l'astoricità dell'opera stessa.²¹ Il giudizio complessivo su Bandello si caratterizza quindi come ampiamente negativo sia in sé, sia in relazione all'ampia tradizione novellistica italiana, in particolare nel costante riferimento al precedente del *Decameron*, rispetto al quale il cronachismo bandelliano si riduce a un'incapacità di andare oltre il singolo caso e di offrire una visione complessiva dell'uomo.²²

1.3.1 IL CRONACHISMO BANDELLIANO

A questa duplice e antitetica immagine di un Bandello storico – considerato attendibile per certi aspetti o assolutamente inaffidabile secondo altri punti di vista, ottimo autore o pessimo scrittore – si oppone una posizione in contrasto rispetto alle due definizioni già esposte: pur condividendone i presupposti ma considerando troppo estreme ed errate le conclusioni cui giunge Di Francia, si fa strada nel dibattito critico la proposta di una lettura diversa delle *Novelle*, non più come fonte

²¹ Il dibattito sulla storicità e sul valore della raccolta bandelliana ha inizio con tre articoli: Letterio Di Francia, 'Alla scoperta del vero Bandello I', *Giornale storico della letteratura italiana*, 78 (1921), 290-324; Id., 'Alla scoperta del vero Bandello II', *Giornale storico della letteratura italiana*, 80 (1922), 1-94; Id., 'Alla scoperta del vero Bandello III', *Giornale storico della letteratura italiana*, 81 (1923), 1-75.

²² Gli elementi esposti negli articoli precedentemente citati vengono poi riorganizzati in una più ampia prospettiva che inserisce Bandello all'interno della storia della novellistica italiana, sottolineandone in particolar modo la mediocrità stilistica e linguistica, in Letterio Di Francia, 'Dal Bandello al Malespini', in *Novellistica: Dal sedicesimo al diciassettesimo secolo*, 2 voll. (Milano: Vallardi, 1925), II, pp. 1-168. Di uguale matrice filologica sono gli interventi di Ferdinando Neri, 'Quanto valga il Bandello', *Ambrosiano*, 2 Dicembre 1925; Id., 'La dama di Challant', *Ambrosiano*, 5 Novembre 1926; Id., 'La contessa di Challant', *Giornale storico della letteratura italiana*, 98 (1931), 225-254; Neri però, sebbene la sua ricerca filologica dimostri la netta dipendenza da altre fonti di numerose novelle, riconosce nei risultati a Bandello una capacità stilistica e realistica basata sulla multiformità e sulla verità del suo dettato.

storica ma neppure come opera di pura finzione. Un'idea intermedia tra quelle viste sino a ora sia per il tema delle verità contenute, valutando diversamente e contestualizzando il concetto di plagio, sia per quanto concerne lo stile e il valore culturale dell'opera, considerato ora né eccelso né orrendo. A partire dagli articoli di Gioachino Brognoligo la difesa di Bandello si esprimerà definendo l'autore non più come storico ma come semplice cronachista.²³ Le analisi positivistiche di Di Francia, sebbene sottoposte a un'analisi che ne ha rivelato alcune imprecisioni, restano valide dal punto di vista storico e punto di partenza fondamentale per ogni studio sull'originalità dell'opera e sull'analisi delle fonti delle novelle; esse però vengono superate nei risultati e nei giudizi critici: l'idea di un Bandello cronachista assumerà ruolo sempre più importante seguendo diverse accezioni del termine, e sarà visto in contrasto con un Bandello narratore di vere storie. In una disamina delle *Novelle* non più esclusivamente rivolta all'analisi degli aspetti filologici e storici del testo ma che offre un approccio più ampio e generale sul valore complessivo dell'opera, l'idea di un Bandello semplice collettore di fatti di cronaca si caratterizza per meglio comprendere le novità realistiche che introduce nella storia del genere novellistico: è quanto viene proposto da uno studioso come Griffith che riconosce la duplicità di Bandello scrittore, il quale alterna al desiderio di essere o sembrare un cronista le capacità proprie di un novelliere; queste ultime, sebbene non costanti e non uniformemente diffuse nell'interesse dell'opera, sono potenti e originali a tal punto da non rendere possibile la definizione di semplice copista e plagiatore: Bandello infatti, pur riproducendo cronache moderne e traendo ampiamente spunto da altri autori e narratori, è capace di agire – seppure incostantemente – in maniera nuova e originale sul testo.²⁴

²³ Gioachino Brognoligo, 'In difesa di Matteo Bandello', *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 58 (1928), 92-113. Ulteriore intervento del dibattito sarà Letterio Di Francia, 'Bandello e la critica. Otto anni dopo', *Giornale storico della letteratura italiana*, 93 (1929), 106-117. Critico nei confronti di Di Francia sarà anche l'intervento di Giuseppe Toffanin, 'Il Bandello', in *Storia letteraria d'Italia: Il Cinquecento* (Milano: Francesco Vallardi, 1929), pp. 203-220.

²⁴ Il principale lavoro bandelliano del Griffith, dichiaratamente in linea con i lavori di Brognoligo, è T. Gwynfor Griffith, *Bandello's Fiction: An Examination of the Novelle* (Oxford: Basil Blackwell, 1955); esso si inserisce in un'ampia ma poco variegata produzione anglosassone su Bandello, e ha il merito di analizzare le *Novelle* in maniera autonoma rispetto alla tradizione critica spesso dedicata all'analisi delle *Novelle* come fonte di temi e intrighi del teatro elisabettiano, e in particolare concentrata sull'analisi delle fonti shakespeariane. Su questo argomento si ricordi inoltre René Pruvost, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction* (Parigi: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1937), che analizza appunto la ricezione delle novelle bandelliane nell'Inghilterra di fine Cinquecento ottenuta di riflesso attraverso le traduzioni dal francese (si pensi in particolare all'adattamento *Tragicall Hystorie of Romeus and Juliet* di Arthur Brooke, basato sulla traduzione francese della novella II, 9 compiuta dal Boaistuau). L'opera quindi rappresenta un ottimo punto di partenza per

1.3.2 ORIGINALITÀ STILISTICHE E TEMATICHE DEL CRONACHISMO

Se però avvicinare la novella di Bandello al fatto di cronaca ha avuto come conseguenza la svalutazione e lo svilimento delle capacità narrative dell'autore, nel tempo essa è diventata accezione positivamente connotata dello stile bandelliano per una critica più recente: in una raccolta in cui è assente un principio di coesione forte che incornici le novelle, la varietà e la molteplicità non permettono agli avvenimenti di accordarsi razionalmente tra di loro. Questa unicità dei frammenti, questa singolarità dell'espressione narrativa diventa cifra caratteristica che accomuna le novelle al fatto di cronaca e, allo stesso tempo, rappresenta l'originalità costruttiva del *modus narrandi* di Bandello in quanto ne rispecchia la crisi dei valori tradizionali e la scissione tra uomo e vita. Contemporaneamente però questi elementi permettono, secondo il critico, di avvicinare verosimilmente la sua narrazione alla realtà: è questa la scelta consapevole di un autore che non vuole fare storia ma letteratura e che, proprio nella cronaca, riconosce le potenzialità poetiche delle storie moderne capaci di dilettere e meravigliare il lettore. La narrazione diventa quindi per Bandello un positivo e audace richiamo alla necessità della memoria di un mondo in crisi.²⁵ Per questo i concetti di storia e cronaca finiscono per intrecciarsi nuovamente nella critica bandelliana fino a fondersi: la verità delle 'istorie' unita alla fedeltà cronachistica contraddistinguono il genere della novella che diventa ora qualcosa di diverso rispetto a quello che la tradizione trecentesca e in misura minore quella quattrocentesca avevano abituato. Bandello infatti introdurrebbe gli strumenti di un vero narratore cortigiano, capace di selezionare le vicende e di renderle uniche

un'analisi delle maggiori traduzioni e riscritture francesi e inglesi dell'opera, iniziate con Bandello ancora in vita a dimostrazione del successo europeo ottenuto dalla raccolta. Ad alcuni anni di distanza Griffith interviene nuovamente nel dibattito con un articolo maggiormente incentrato sulle novità e sulle scelte linguistiche di Bandello, in T. Gwynfor Griffith, 'Bandello and the Italian Language: Linguistic Attitudes, Choice of Genre and Dates of Composition', in Peter Hainsworth e altri, *The Languages of Literature in Renaissance Italy* (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 133-152.

²⁵ Una definizione positiva della narrazione cronachistica di Bandello, che non sia cioè da intendere come deficienza stilistica e teorica dell'autore, è a esempio negli studi di Mario Pozzi, 'Novella, trattato e cronaca in Matteo Bandello', in *"Leggiadre donne...": Novella e racconto breve in Italia*, a c. di F. Bruni (Venezia: Marsilio, 2000), pp. 85-101; Id., 'La novella come "cronaca": struttura e linguaggio delle novelle bandelliane', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo*, pp. 103-125; e in Id., 'Dalla valle del Po alla valle della Garenna: fine di un esilio', in *Du Pô a la Garonne* (Agen: Centre Matteo Bandello, 1990), 147-155; l'idea di un Bandello culturalmente, geograficamente e linguisticamente periferico si trasforma in questi studi in chiave di lettura positiva dell'autore, come chiara scelta culturale e intellettuale prima ancora che artistica; uguale capovolgimento positivo delle caratteristiche della narrazione cronachistica bandelliana è in Salvatore Battaglia, 'Dall'esempio alla novella', *Filologia romanza*, 7 (1960), 21-84; e in Id., *Mitografia del personaggio* (Milano: Rizzoli, 1968), nei quali l'originalità compositiva è messa direttamente in relazione con la storia, la teoria e i tentativi di definizione del genere letterario della novella.

attraverso l'impronta della sua arte: egli infatti, dalla storiografia classica (Valerio Massimo) e umanistica (Machiavelli, Guicciardini) acquisisce il progetto culturale complessivo di un'opera che poi confluisce in una novellistica nuova proprio grazie all'attraversamento verosimile e realistico delle vicende contemporanee. In questo passaggio, che ha permesso all'opera di riempirsi di spunti, citazioni e prestiti antichi e moderni, le novelle bandelliane si definiscono criticamente come qualcosa di veramente nuovo, non più legate nello sforzo classificatorio a generi e modelli letterari altri, ma autonomamente capace di sostenere il confronto con il passato in virtù della loro originalità narrativa.²⁶ La novità della novellistica di Bandello non è quindi messa in discussione secondo questo filone interpretativo né dalla vera o presunta veridicità storica delle sue dediche, né dalla solo parziale autenticità dell'invenzione: essa è invece autonomamente definibile e capace di mettersi in relazione con quelli che saranno gli sviluppi futuri della narrativa.

1.3.3 DA UN APPROCCIO CONTENUTISTICO A UN APPROCCIO NARRATOLOGICO ALLE NOVELLE

Il giudizio critico sulle *Novelle* ha quindi attraversato, come già messo in evidenza per le lettere, diversi momenti che hanno condotto a risultati tra loro opposti; di volta in volta si è messo l'accento su particolari elementi delle narrazioni che sono quindi state affrontate da punti di vista precisi e circostanziati. Si è così voluto sottolineare come fondamentale a volte l'aspetto tragico di alcune sue novelle, capaci di attirare l'attenzione sia dei lettori contemporanei che dei moderni editori, i quali hanno visto in questa originale caratteristica una delle più importanti innovazioni della letteratura bandelliana.²⁷ In altre occasioni invece, al contrario, è stata la vena comica di

²⁶ Un'interpretazione più autonoma della novellistica bandelliana che utilizza le categorie di storiografia e cronachistica ma come strumenti attraverso cui definire le novità dello stile di Bandello si ritrovano in Elisabetta Menetti, 'Ricognizione bandelliana: Per una riflessione sulle *Novelle* di Matteo Bandello', *Matteo Bandello: Studi di letteratura Rinascimentale*, 1 (2005), 65-77; e nel già citato Ead., *Enormi e disoneste*, interventi che affrontano la complessità dell'opera e ne analizzano in particolar modo gli elementi nuovi e originali nello stile e nei contenuti, con particolare attenzione a un confronto costruttivo con il *Decameron* di Boccaccio; idee di uguale prospettiva traspaiono negli interventi di Delmo Maestri, 'Lineamenti di novellistica italiana del Cinquecento', *Matteo Bandello: Studi di letteratura Rinascimentale*, 1 (2005), 31-64; e in Id., 'Introduzione', in *La prima parte de le novelle*, a c. di D. Maestri (Alessandria: Dell'Orso, 1992).

²⁷ Si veda in particolar modo l'interpretazione dell'opera in Luigi Russo, 'Matteo Bandello novellatore "cortegiano"', *Belfagor*, 16 (1961), 24-38, in cui i temi dell' 'orroroso' e del tragico diventano chiave interpretativa delle *Novelle* come opera della crisi del Rinascimento; allo stesso modo è nelle caratteristiche tragiche della raccolta che ruota l'interpretazione di Francesco Flora, 'Matteo Bandello', in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, pp. IX-XLIX; Flora ha il merito fondamentale di aver riprodotto modernamente gran parte delle opere in volgare di Bandello. Egli inoltre riconosce nel 'verismo' con cui Bandello tratta gli argomenti tragici l'aspetto più importante del suo stile, anche in

Bandello a essere messa in risalto come parte più importante della raccolta, rispetto a un'incapacità dell'autore di competere con quello che si è storicamente poi costituito come il modello della narrazione in prosa, ovvero le novelle tragiche dell'ultima giornata del *Decameron*. Nel confronto con Boccaccio, Bandello non riesce a sostenere stilisticamente e linguisticamente il tono di un grande autore, mentre negli argomenti comici – e conseguentemente nelle novelle dove l'aspetto erotico e sessuale trova maggiore spazio – Bandello riesce a mostrare pienamente la sua capacità di variare registri e situazioni.²⁸ Lo studio delle *Novelle* è stato poi caratterizzato da un'ulteriore tendenza critica che ha portato ad analisi – sebbene non troppo numerose – di singole composizioni. In questo caso gli studi si sono distinti soprattutto o nell'analisi delle novelle come fonti – soprattutto per il teatro – o nell'analisi delle più celebri novelle tragiche.²⁹ Come metodologicamente già proposto per lo studio della struttura epistolare dell'opera, anche per le novelle a visioni critiche contrastanti si sostituisce in questa ricerca un'ipotesi che miri a

prospettiva dei successivi sviluppi dalla narrativa italiana: nelle descrizioni cupe e *noir*, oltre che nelle vicende più violente e crude, è da riconoscere la mano dell'artista Bandello. Particolare attenzione a questo tipo di narrazione è anche in Elisabetta Menetti, 'Morfologia del narrare tragico nelle *Novelle* di Matteo Bandello', *Matteo Bandello: studi di letteratura Rinascimentale*, 2 (2007), 71-90, in cui però l'aspetto più turpe delle novelle viene sempre messo in relazione con una capacità dell'autore di conservare il senso della misura caratteristico dell'età rinascimentale.

²⁸ Nel giudizio complessivamente negativo sulla novellistica cinquecentesca offerta da De Sanctis, è proprio una novella comica di Bandello a salvarsi – almeno in parte: trattasi della novella III, 65 in cui una scimmia viene travestita e scambiata per una donna; secondo De Sanctis questo testo è uno tra i migliori dell'intera produzione di novelle del Cinquecento, sebbene dallo stile superficiale e arido (l'analisi linguistica è uno degli argomenti fondamentali che conducono il critico a giudicare negativamente il genere, considerato sciatto e colpevolmente non adeguatosi alle direttive di Bembo). Gli studi sulla beffa si sono poi specializzati con Adelin Charles Fiorato, 'Le Monde de la "Beffa" chez Matteo Bandello', in *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance* (Parigi: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972), 121-165, e Salvatore Di Maria, 'Fortune and the "Beffa" in Bandello's *Novelle*', *Italica*, 59 (1982), 306-315, che hanno analizzato le beffe di Bandello confrontandole con quelle del *Decameron* e mettendone in evidenza caratteristiche e novità.

²⁹ In modo particolare vanno ricordati alcuni tra i numerosi studi dedicati alla novella II, 9 di Romeo e Giulietta, sia nei rapporti che essa stringe con i precedenti di Salernitano e di Da Porto – per cui si vedano Luigi Da Porto, *La Giulietta nelle due edizioni cinquecentesche*, a c. di C. De Marchi (Firenze: Giunti, 1994), dove il critico individua l'originalità della composizione bandelliana; e Matteo Bandello e altri, 'Romeo and Juliet' before Shakespeare: *Four Early Stories of Star-Crossed Love*, a c. di N. Prunster (Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies, 2000) – sia per i rapporti con la tragedia shakespeariana – per cui si veda soprattutto Mariella Cavalchini, 'Bandello, Shakespeare and the Tale of the Lovers from Verona', *Italian Quarterly*, 70 (1974), 37-48. Per i rapporti tra altre novelle di Bandello e Shakespeare si veda anche Thomas Mussio, 'Bandello's *Timbreo* and *Fenicia* and *The Winter's Tale*', *Comparative Drama*, 34, 2 (2000), 211-244; per i rapporti tra Bandello e Lope de Vega si veda Avelino Sotelo Alvarez, 'La novela de Bandello, *Il signor Antonio Bologna sposa la duchessa de Malfi* e sono ammazzati tutti dui y el drama de Lope de Vega *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, imitatio y novedades: Dal texto posthumanista al énfasis barroco', in *La Narrativa Italiana, Actas dell'octavo Congreso Nacional de Italianistas, Granada 30 settembre-2 ottobre 1998*, a c. di M. D. Valencia Miron (Granada: Universidad de Granada, 2000), pp. 619-628.

integrare gli opposti punti di vista, proponendo un'analisi delle narrazioni che rispecchi totalmente l'immagine storica e sociale dell'opera che proviene dall'interpretazione della struttura. Le novelle infatti possono essere analizzate non solo a un livello stilistico e contenutistico che ne metta in evidenza le differenze e i diversi orientamenti tragici o comici; è possibile infatti un'analisi che approfondisca le radici intime dell'idea stessa di narrazione, proponendo quindi non più soltanto la microanalisi dei singoli testi affiancata da isolati studi tematici. Le novelle bandelliane meritano per importanza storica e letteraria un approccio critico che miri a individuare le strutture di base del suo *modus narrandi*: prima in relazione tematica e lessicale con la sua produzione lirica delle *Rime*; poi con un'analisi delle strutture primarie della narrativa in prosa. Nel passaggio da un'analisi della struttura a una tipicamente narratologica, dopo aver analizzato il retroterra culturale e le motivazioni storiche delle sue scelte, è possibile infatti valutare in maniera positiva l'apporto originale della sua esperienza culturale.

1.4 PROSPETTIVE

Dalla rassegna della storia della critica fin qui esposta – strutturata in tre paragrafi ciascuno dei quali ha approfondito le radici teoriche dei tre capitoli successivi di questa tesi – è emersa una tendenza costante a un approccio sincronico nei confronti delle singole opere di Bandello. Obiettivo della tesi è invece principalmente quello di proporre una nuova immagine dell'autore culturalmente contestualizzata attraverso l'analisi integrata di due opere, le *Rime* e le *Novelle*. Un primo approfondimento autonomo dei loro rispettivi percorsi di genesi formativa renderà filologicamente motivato uno studio sia dei profondi legami tematici e strutturali tra le due raccolte, sia delle loro differenze e peculiarità. Continui saranno i riferimenti all'intero *corpus* delle sue opere volgari e latine (soprattutto i meno studiati *Canti XI* e la traduzione della novella ottava della decima giornata del *Decameron*), con il proposito di rendere meno frammentato il giudizio sulla sua produzione. In questo modo sarà possibile individuare una terza via di positivo compromesso rispetto alle diverse posizioni contrastanti della critica bandelliana emerse nelle pagine precedenti.

È nell'analisi diacronica dell'esperienza culturale bandelliana l'elemento di originalità critica della ricerca: non considerate più come monoliti assoluti e irrigiditi nella loro forma finale, le due opere permettono di tracciare il percorso intellettuale

compiuto dall'autore, in virtù di una lunga sovrapposizione cronologica dei periodi di ideazione e scrittura e di una comune matrice culturale. Verrà così mostrata un'evoluzione narrativa che dalle *Rime*, ancora legate alla tradizione tre-quattrocentesca, arriva a una forma novellistica affatto nuova. È quindi necessario valutare le vicende compositive e i rapporti che le due opere hanno intrecciato tra loro ma anche con i precedenti cronologicamente a esse più vicini. *Novelle* e *Rime* verranno quindi da un lato messe tra loro in relazione, dall'altro verranno valutati gli elementi di originalità che le contraddistinguono in modo da poter far emergere l'autentico progetto artistico bandelliano.

Ogni capitolo sarà strutturato idealmente in due parti: una prima sezione di analisi storico-filologica utile a inserire ciascuna opera nel rispettivo contesto culturale di riferimento e, a partire dai dati così ottenuti, seguirà una seconda sezione di carattere interpretativo-letterario.

Si partirà nel Capitolo Due dall'analisi de *Alcuni fragmenti delle Rime*, prima proponendo filologicamente un ripensamento della numerazione dei componimenti e un'interpretazione biografica dei testi; in un secondo momento si definirà il significato profondo della raccolta e, a partire da una comune base narrativa, verranno sottolineati i rapporti tra il canzoniere e *Le quattro parti de le novelle*. A quest'opera saranno dedicati i capitoli successivi, distinguendo un approfondimento per le dediche nel Capitolo Tre e uno per le novelle nel Capitolo Quattro. Nel primo caso (Capitolo Tre) si ricostruiranno i presupposti culturali della sua originale struttura proponendo un percorso storico della novellistica epistolare per poter analizzare il contesto da cui prendono spunto le vicende compositive della raccolta. Si passerà così, con particolare richiamo alle *Rime*, a proporre un'ipotesi interpretativa originale della cornice epistolare proposta da Bandello, che segnerà un definitivo smarcamento dalla concezione letteraria e sociale incontrata nel canzoniere. A partire da questo elemento di novità rappresentato dalla divisione in quattro parti si proseguirà (Capitolo Quattro) nello studio delle novelle, per le quali si effettuerà una prima contestualizzazione del genere letterario in chiave storica, e in una seconda fase le si esamineranno nelle loro strutture basilari al fine di dimostrarne le loro caratteristiche originali.

Un percorso critico che ha quindi la propria cifra nell'avanzamento progressivo di temi e argomenti legati tra loro in successione, in un continuo

costruirsi, tassello dopo tassello, di un'immagine completa dell'autore che si modifica nel tempo e che consapevolmente cambia programmi e obiettivi artistici.

La tesi principale della ricerca è quindi nella conferma e dimostrazione di una visione critica dell'autore diacronicamente mutevole, che sia in grado di rivalutarlo tra i grandi della storia della letteratura italiana in virtù di una produzione poetica e prosastica tipicamente rinascimentale che ha nella verosimiglianza della *varietas* la sua impronta interpretativa. Valutando sia le radici culturali che legano l'autore al passato ma anche gli elementi di novità che permettono all'identità culturale di Bandello di formarsi gradualmente, si dimostrerà il carattere tipicamente originale della sua produzione. Accostare due opere stilisticamente così diverse permetterà un approccio critico maggiormente omogeneo nei confronti di un autore per cui la critica ha sempre proposto giudizi isolati; uno sguardo complessivo renderà possibile infatti interpretazioni nuove delle scelte compiute dall'autore, sostituendo alla casualità – con cui si è spesso semplicisticamente risolto il problema Bandello – una evoluzione culturale dell'autore. Uno studio interpretativo sulle *Rime*, mai tentato prima d'ora, legato a un'idea nuova della raccolta di novelle, permetterà alla ricerca di affrontare un percorso comune, procedendo in maniera speculare per entrambe le opere. Bandello verrà quindi studiato nella sua totalità come un intellettuale completo e problematico per il quale la frammentazione, caratteristica strutturale delle sue opere, verrà superata nel campo dell'interpretazione critica da un metodo che tenda a considerare la sua vasta produzione priva di soluzioni di continuità, in un consapevole *continuum* produttivo dai legami forti e allo stesso tempo segnato da fondamentali cambiamenti e innovazioni. In questo modo, superata l'idea di semplice imitatore di Petrarca e Boccaccio, Bandello assumerà un'autonoma dignità letteraria a lui più consona per successo, profondità di senso e originalità compositiva.

CAPITOLO DUE – STRUTTURA E RACCONTO IN *ALCUNI FRAGMENTI DE LE RIME*

La rassegna critica del capitolo precedente ha evidenziato come le *Novelle* abbiano catalizzato quasi totalmente l'attenzione degli studi su Matteo Bandello, relegando a un ruolo decisamente periferico il resto della sua produzione. Questa tendenza storica ha avuto come conseguenza l'assenza di studi che mettessero nella giusta relazione tra loro gli aspetti di continuità tra le sue opere. Eppure Bandello non solo dedicava decenni di lavoro ai manoscritti delle novelle, percorsi da continui ripensamenti sull'opera che cresceva e cambiava radicalmente nel corso degli anni; ma soprattutto cercava sempre nuove strade per la sua creatività. Letterato completo e colto, capace di spaziare tra le più varie forme della produzione artistica del Cinquecento, egli era inoltre uomo dalle doti politiche non insignificanti se riuscirà a ottenere, seppure per pochi anni, la carica di vescovo della diocesi di Agen.¹ La sua allieva, la scrittrice Lucrezia Gonzaga, spenderà per lui parole di commossa lode in una lettera scritta per complimentarsi della nomina:

Grato mi fu sopra ogni fede l'intendere, che *sprezzando*, habbiato conseguito quella dignità, che molti ostinatamente seguitando ottenere non possono; e che con tal destrezza l'habbiato *sprezzata*, che non vi si possa dar colpa di arroganza [...]; che hormai s'incominciano à dare gli honori alle persone che meritevoli ne sono.²

Appare interessante notare come la discepolo di un tempo sottolinei più volte e a brevissima distanza la sprezzatura che caratterizza i comportamenti del suo maestro, unita al riconoscimento da ultimo delle sue capacità e dei suoi meriti. Due sono però sostanzialmente le attività artistiche che hanno attraversato l'intera vita di Bandello: la lirica d'amore e la novella. Un accumulo di testi e di frammenti in versi e in prosa durato decenni, culminato sul finire della sua vita, in territorio francese, in due raccolte. Tuttavia al suo canzoniere, al contrario delle novelle, non è mai stato riconosciuto alcun particolare merito artistico. Un suo approfondimento storico, critico e strutturale mette invece in evidenza una cura appassionata dell'autore, un lungo lavoro che è necessario ricostruire e riportare alla luce per poi poter senza pregiudizi intrecciare le conclusioni critiche ottenute dalla raccolta poetica con la sua

¹ Bandello ricopre la carica di vescovo della diocesi di Agen dal 1550 al 1555, come reggente dell'ancora troppo giovane Ettore Fregoso.

² Lucrezia Gonzaga, *Lettere della molto illustre sig. la signora donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo con gran diligentia raccolte, et a gloria del sesso femminile nuovamente in luce poste*, a c. di O. Landi (Venezia: appresso Gualtero Scotto, 1552), pp. 63-64, corsivo nostro.

raccolta in prosa, le *Novelle*. Dimostrando infatti il carattere tipicamente cortigiano e narrativo delle sue liriche appariranno evidenti i legami con le *Novelle* a un duplice livello strutturale e stilistico.

2.1 STRUTTURA DELLE RIME: IPOTESI PER UNA NUOVA PROPOSTA EDITORIALE

Il canzoniere di Matteo Bandello viene pubblicato per la prima volta nel diciannovesimo secolo a opera di Lodovico Costa: egli lavora sull'unico manoscritto autografo dell'autore, conservato presso la biblioteca Nazionale di Torino e andato poi quasi totalmente distrutto nell'incendio che colpì la stessa nel 1904.³ Del manoscritto rimangono alcuni frammenti, abilmente rintracciati da Giaccaria, e una sommaria descrizione.⁴ L'edizione curata da Costa resta quindi il punto di partenza critico e filologico sul quale si sono basate le edizioni successive, in particolare quelle curate da Picco e da Danzi.⁵ L'opera presenta una lettera di dedica a Margherita di Francia, figlia di Francesco I, datata 2 maggio 1544, nella quale si legge:

Venne questi dì il signor Paolo Batista Fregoso a visitare madama Gostanza Fregosa mia signora e padrona, e tra molte cose che ci ragionò, non si saziò giammai di predicare le molte vostre [di Margherita] rare doti [...]. Onde ne nacque questa canzone, che ora vi mando [...]. E accioché la canzone non venisse sola, esso signor Paolo Batista mi astringe ad aggiungerle qualche mia Rima, di quelle che da la diruba degli Spagnuoli mi sono restate.⁶

Trattasi di un documento importante ai fini di una corretta ricostruzione del testo, al quale critici ed editori non hanno prestato la dovuta attenzione per il posizionamento della 'Canzone del Bandello delle divine doti di madama Margherita di Francia figliuola del cristianissimo re Francesco I' (I, p. 5). Il Costa, e di conseguenza tutti i

³ Matteo Bandello, *Rime di Matteo Bandello tratte da un codice della Regia Biblioteca di Torino e pubblicate per la prima volta dal dottore Lodovico Costa* (Torino: Pomba, 1816).

⁴ I lacerti vengono ritrovati su indicazione del Confalonieri. Si veda Luca Badini Confalonieri, 'Le Rime di Bandello: Un ritrovamento e qualche proposta', *Italia Medioevale e Umanistica*, 26 (1984), 331-348. Per una descrizione del codice manoscritto si vedano Giuseppe Pasini, *Codices manuscripti Bibliothecae Taurinensis Athenaei* (Torino: ex Typographia Regia, 1749), p. 448; e Bernardino Peyron, *Codices italici exarati qui in Bibliotheca Taurinensis Athenaei ante diem XXVI Januarii MCMIV asservabantur* (Torino: apud Clausen, 1904), pp. 273-274.

⁵ Bandello, *Il Canzoniere* (1923); Id., *Rime* (1989). I testi verranno citati sempre da quest'ultima edizione: il numero romano indicherà il componimento, seguito da un numero arabo per la pagina. Eventuali corsivi saranno da intendere come nostri e verranno indicati volta per volta. A queste due edizioni commentate si aggiunga per completezza la già citata presenza dell'opera nel volume *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, pp. 1103-1216. Quest'ultima però riprende il testo del Costa dotandolo di un piccolo apparato di note.

⁶ 'Il Bandello a madama Margarita di Francia figliuola del cristianissimo re Francesco I', in Bandello, *Rime*, pp. 3-4.

moderni editori successivi, ha posto il lungo componimento (I) in apertura della sua edizione, inserendolo nella numerazione progressiva del libro.⁷ Ma stando alle parole dell'autore appena citate, la canzone a Margherita è testo d'occasione separato dai componimenti che seguono: essa è utilizzata da Bandello come testo d'elogio per motivare l'invio in dono di una raccolta di liriche a una donna che mai incontrerà direttamente nel corso della sua vita.⁸ Pubblicare in forma manoscritta e non a mezzo stampa una raccolta di versi non è scelta fuori dall'ordinario nell'Italia rinascimentale.⁹ Il codice bandelliano presenta però alcune peculiarità. Come suggerisce Brian Richardson, 'in considering addresses to an individual, one can distinguish in principle between paratexts that dedicate a *work* to that person and those that simply present a single *copy* of that work'.¹⁰ Il paratesto bandelliano però si scinde in due parti, essendo composto innanzitutto da una lettera di trasmissione che non dedica l'intera opera ma ne introduce esclusivamente la copia approntata direttamente da Bandello. Allo stesso tempo però, il canzoniere viene anticipato dalla canzone a Margherita che risulta estranea al compatto nucleo dei *Fragmenti*, e che va perciò esclusa dalla numerazione progressiva dei testi. Essa manca infatti di ogni legame stilistico con il canzoniere: considerarla a esso esterna contribuisce a renderla autonoma e meglio se ne apprezzano motivazioni e contenuti inconciliabili con un testo incipitale ma perfettamente degni in un componimento d'occasione, di elogio e di accompagnamento. Il confronto con il resto della produzione bandelliana è sempre molto utile e permette di chiarire punti oscuri. A questo proposito è interessante far notare come, espungendo dal computo progressivo dei testi la canzone I, si seguirebbe per i *Fragmenti* la stessa struttura alla base della pubblicazione (a stampa) dei *Canti XI* che, nell'*editio princeps* di Agen, vengono appunto anticipati da una

⁷ La numerazione dei testi utilizzata dal Costa procede curiosamente per generi: alla canzone I seguono così i sonetti I-VII, dopo i quali è posizionata la canzone II, cui segue il sonetto VIII e via di seguito. Sarà Picco nel 1923 a imporre una numerazione progressiva per singoli componimenti; egli inoltre interviene al componimento LXXXIX separando gli ultimi dieci versi e rendendoli testo autonomo con la numerazione LXXXIX-bis (che sarà ripresa anche dal Flora). Ancor più netto è l'intervento dell'ultimo editore Danzi il quale separa definitivamente i due componimenti rinumerando LXXXIX-bis in XC. Le edizioni di Picco (e di conseguenza quella di Flora che ne riporta quasi pedissequamente il testo tranne alcuni interventi linguistici non sistematici né riordinati in apparato) e di Danzi risultano quindi dotate, numericamente, di un testo in più rispetto all'*editio princeps*. Si noti infine che nella riproduzione fotografica del sonetto proemiale 'Se mai sarà chi queste rime prenda' dell'edizione Picco, non compare nessun segno di numerazione del testo compiuto dall'autore: da qui forse la scelta del primo editore che deve aver immaginato il manoscritto come una raccolta di estravaganti e non di un vero canzoniere.

⁸ Bandello, *Rime*, p. 3n.

⁹ Si veda Brian Richardson, 'The contexts and characteristics of manuscript circulation', in *Manuscript Culture in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 1-58.

¹⁰ Richardson, *Manuscript Culture*, p. 199.

lettera e da due componimenti poetici che hanno semplici funzioni dedicatorie ma che non rientrano nell'opera.¹¹

2.1.1 INCIPIT E CONCLUSIONE: RICHIAMI PETRARCHESCHI E BEMBIANI

L'errore in cui è caduta la critica bandelliana è l'aver considerato la canzone I a Margherita speculare alla canzone finale CCV a Lucrezia Gonzaga: in questo modo, per rispettare una strategia autoriale di rimandi intertestuali, si è automaticamente pensata la canzone I interna al canzoniere. Così infatti ha scritto Picco: 'e come a un sonetto preliminare ne corrisponde [un] altro di chiusura, così alla canzone dedicatoria fa da parallelo la canzone finale rivolta a Lucrezia Gonzaga'.¹² Ma i due testi, oltre alla forma canzone, non hanno nulla di parallelo, anzi sottendono a obiettivi ben diversi. Se infatti 'Di tanti eccelsi e gloriösi eroi' (I, p. 5), in quanto anticipatrice di un sonetto incipitale e canzone d'occasione, non ha senso se immaginata interna al canzoniere, la canzone CCV 'Amor più volte mostro' è un vero testo di chiusura se paragoniamo i *Fragmenti* bandelliani ai *Rerum Vulgarium Fragmenta* petrarcheschi.¹³ Come infatti accade nel canzoniere trecentesco che funge da modello stilistico e teorico di Bandello, i *Fragmenti* che devono iniziare con un sonetto incipitale terminano poi con una canzone. Confrontando i testi finali delle due opere infatti si può notare una simmetria totale: i *Rerum Vulgarium Fragmenta* terminano con la canzone 'Vergine bella, che di sol vestita', anticipata dal sonetto 365 'I vo piangendo i miei passati tempi'; anche nei *Fragmenti de le rime* la canzone finale viene anticipata da un sonetto, 'Molte stagion di ghiaccio e anco di fior'. I due componimenti in penultima posizione hanno funzioni e caratteristiche identiche: veri e propri testi conclusivi della vicenda narrata, descrivono i poeti ormai invecchiati e vicini alla morte maledire l'inganno di Amore. Petrarca scrive nella prima quartina:

¹¹ La lettera è intitolata 'Paolo Battista Fregoso a la molto illustre e vertuosa eroina madama Gostanza Rangona e Fregosa'; seguono poi un epigramma celebrativo – 'Iulius Caesar Scaliger in Bandelli Amores pro diva heroina Lucretia Gonzaga, Pirri filia' – e un sonetto di Bandello 'a la vertuosa eroina la signora Lucrezia Gonzaga di Gazuolo'. Quest'ultimo e la lettera del Fregoso sono in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, pp. 835-836. L'epigramma latino, mai pubblicato in epoca moderna, compare nell'*editio princeps* alla carta 5r, ed è il seguente: 'Maxime phoebigenum, cui thuscio aequalis homero | Lydia moenio nectare vena fluit. | Unde tibi aetherios immensi numinis haustus | largus opum pleno pectore spirat amor? | Tantus eras vates, tanta est Lucretia: an ipsum | hoc illi dederas, an dedit illa tibi? | Dum coelo imponis, transcendis sidera. Sic te | dat dea tam rari carminis esse deum'.

¹² Francesco Picco, 'Introduzione', in Bandello, *Il Canzoniere*, pp. 21-22.

¹³ Per le citazioni dal canzoniere petrarchesco si farà riferimento a Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di M. Santagata (Milano: Mondadori, 1996).

I' vo piangendo i miei passati tempi
 i quai posi in amar cosa mortale,
 senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale.¹⁴

Bandello allo stesso modo introduce il suo sonetto conclusivo guardandosi al passato e ai contrasti attraversati:

Molte stagion di ghiaccio, e ancor di fiori,
 sempr'agghiacciando e sempr'ardendo ho corse,
 da che 'l verme d'Amor il cor mi morse. (CCIV, p. 260)

Le somiglianze continuano: i 'miei mali indegni et empi' (*Canzoniere* 265, v. 5) diventano in Bandello 'mille strani error' (CCIV, v. 8); e anche la conclusione sulla vecchiaia è comune: 'A quel poco di viver che m'avanza | et al morir, degni esser Tua man presta' (*Canzoniere* 265, vv. 12-13) scrive Petrarca; identica sarà la preoccupazione per Bandello:

E ben che veggia come, fatto veglio,
 cangiato il pelo, e quasi giunto a riva,
 abbia di vita omai o nulla o poco. (CCIV, p. 260)

Appare evidente l'intento bandelliano di costruire un testo che chiuda la vicenda personale narrata nel *canzoniere*, e che funzioni da testo speculare al sonetto incipitale (II), esattamente come aveva fatto Petrarca nel suo libro. Nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* però la fine del racconto amoroso non coincide con la fine del racconto: la canzone alla Vergine è una lode e una richiesta d'aiuto: liberato dagli affanni amorosi e ormai consapevole dei suoi errori giovanili, il poeta si affida alla fede:

Scorgimi al miglior guado,
 et prendi in grado i cangiati desiri.

Il dì s'appressa, et non pote esser lunge,
 sì corre il tempo et vola,
 Vergine unica e sola,
 e 'l cor or conscientia or morte punge.
 Raccomandami al tuo Figliuol, verace
 Homo et verace Dio,
 ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace.¹⁵

Allo stesso modo la canzone CCV dei *Fragmenti* bandelliani, seguendo un sonetto che chiude le vicende personali e narrative del libro, viene sfruttata dall'autore per aprire nuove prospettive future. Anch'essa testo di lode, non più alla Vergine ma a una madonna terrena, Lucrezia Gonzaga – a sancire una delle differenze di fondo tra i due *canzonieri* – la canzone contribuisce a porre le basi per un'evoluzione poetica e

¹⁴ Petrarca, *Canzoniere*, p. 1394.

¹⁵ Petrarca, *Canzoniere*, pp. 1400-1401.

personale. Essa traspare chiaramente negli ultimi versi, con il riferimento a un nuovo libro interamente in lode di Lucrezia, i *Canti XI* pubblicati ad Agen nel 1545:

Onde la fama ognor gridando vaga
la divina LUCREZIA di Gonzaga.

Se forza al mio desir, Donna, daretè,
i' canterò di voi cose sì belle
che fermerò col sol tutte le stelle. (CCV, p. 264)

Ma è l'intero componimento a rappresentare un avanzamento del percorso teorico del libro: quello che in Petrarca viene rappresentato dalla fede in Cristo, in Bandello prende invece la forma dell'Amore cortigiano, di un Amore però diverso da quello che aveva tormentato il poeta nei lunghi anni precedenti. Esso infatti non è più l'errore giovanile per la bella Mencia, non è più il 'falso lusinghiero, il traditore' (X, p. 18); Amore diventa forza positiva, vitalistica, quasi religiosa, e Lucrezia può quindi ergersi a figura deificata:

A che dunque s'ammira
chi vede 'n mezzo ai bei vostr'occhi ognora
trovarsi Amor da la sua madre dèa,
se chi ben fiso mira
vede ch'Amor, voi sens'Amor non fôra,
che quella sète dov'Amor si crea?
Voi d'Amor madre, voi del mondo Idea,
che fra i fastidi de l'umana vita
pace porgete a chi v'adora e segue. (CCV, p. 263)

Appare quindi evidente che la canzone a Lucrezia rappresenta una funzione necessaria nell'economia del libro bandelliano, identica a quella che nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* era svolta dalla canzone alla Vergine, indicando un superamento di quell'amore terreno e tormentato di cui il poeta era stato vittima nei lunghi anni passati:

Il grave incendio dov'ardendo i' vissi
molti e molti anni, come volle Amore,
cercando di smorzar o far minore
in mille carte discopersi, e scrissi. (CXC, p. 239)

La canzone a Lucrezia Gonzaga segna la fine di quell'amore e contemporaneamente delle 'mille carte', di quella scrittura incapace di curare, dei *Fragmenti de le rime*, per lasciare spazio a un nuovo tipo di Amore, ideale e cortigiano, e a nuove e meno dolorose carte, i *Canti XI*: le due principali opere poetiche di Bandello risultano quindi direttamente legate, segnate cioè da una profonda continuità di intenti oltre che da ritorni tematici che verranno in seguito analizzati. È chiaro così che il testo CCV non è affatto speculare al primo, ma è un testo finale e propositivo basato sul

modello petrarchesco. La sua omogeneità al libro rende ancor più valida l'ipotesi di considerare la canzone 'de le divine doti di madama Margarita di Francia' (I, pp. 5-9) come estranea al progetto dei *Fragmenti*. Essa infatti non è speculare al componimento CCV che, come sottolineato, è invece perfettamente coeso con un progetto petrarchista rivisto in ottica cinquecentesca; per questo motivo – oltre a quanto già affermato circa le parole di Bandello nella lettera di dedica – il canzoniere intitolato *Alcuni fragmenti de le rime*, e al quale andrebbe restituito questo titolo originario, è da considerarsi formato da duecentoquattro componimenti e non da duecentocinque. A riprova ulteriore di quanto già messo in evidenza, valga un'analisi contenutistica del primo sonetto dell'opera. Esso è un vero e proprio sonetto proemiale, di evidente ispirazione petrarchesca:

Rerum Vulgarium Fragmenta I

Voi ch'ascoltate in *rime* sparse il *suono*
di quei *sospiri* ond'io nudriva 'l *core*
in sul mio primo giovenile *errore*
quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì
[sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda *amore*,
spero trovar *pietà*, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran *tempo*, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve *sogno*.

Alcuni Fragmenti de le rime II

Se mai sarà chi queste *rime* prenda
mosso dal *suon* de' caldi lor *sospiri*
pietoso pensi a gli aspri miei martiri,
e, quanto può, d'amar il *cor* difenda.

Di me si faccia specchio, e non attenda
di duo begli occhi a' sì fallaci giri,
che forza poi sarà che invan sospiri
il folle *error* che mal al fin s'ammenda.

Al ciel si volga, mentre in libertate
l'alma si trova, e 'l *tempo* in miglior studi
con più lodati inchiostri al fin consumi.

I' che lunga stagion i regni crudi
seguì d'*Amor*, trovai che in ogni etate
il cor si pasce sol di *sogni* e fumi.

Il sonetto bandelliano è testo speculare a quello che apre il *Canzoniere* di Petrarca: il primo e l'ultimo verso, con il ritorno lessicale oltre che tematico (rime, sogno), sanciscono una vicinanza assoluta che trova conferma nelle numerose ripetizioni interne al testo (suono, sospiri, pietà, core, errore, tempo, amore). Il sonetto, sempre considerato al secondo posto della raccolta di Bandello, rappresenta invece il vero inizio della vicenda d'amore narrata: esso è testo troppo simile – tematicamente e strutturalmente – a quello d'apertura dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* per non presentare anche la stessa posizione e funzione. La canzone precedente a Margherita (I) è da immaginarsi quindi a maggior ragione esterna al libro, e non è perciò da inserire nella computazione numerica progressiva che deve partire dal sonetto

incipitale ‘Se mai sarà chi queste rime prenda’ (II, p. 10) da rinumerare I. Così facendo il libro recupererà compattezza e correttezza filologica, iniziando petrarchescamente con un sonetto che permette di presentare i *Fragments* come una narrazione esemplare, e non come semplice dono d’occasione. Il canzoniere rientra nel solco tracciato da Petrarca e, due secoli dopo, ripercorso da Bembo con la pubblicazione nel 1530 delle sue *Rime* che sanciscono la nascita del petrarchismo cinquecentesco.¹⁶ Anche il canzoniere bembiano, culturalmente, poeticamente e storicamente vicino all’opera di Bandello, presenta una struttura aperta da un sonetto di introduzione morale ed esemplare e termina con un componimento lungo e non più narrativo.¹⁷ ‘Signor, quella pietà che ti costrinse’ chiude il canzoniere bembiano sia nel manoscritto autografo VM₅ che nelle prime due edizioni a stampa dell’opera, ovvero nelle edizioni usufruibili da Bandello.¹⁸ Il testo conclusivo della raccolta bembiana è una ballata mezzana, non una canzone: ‘La meditazione sulla passione di Cristo (vv 1-3) porta il fedele a pregare Dio perché perdoni il suo fallo amoroso, come fa Petrarca nella canzone alla vergine’.¹⁹ Operazione poetica cui è assimilabile quella che farà, pochi anni dopo, Bandello. Ponendo la canzone a Margherita in posizione di dedica e aggiungendo alla numerazione progressiva il LXXXIX-bis – operazione quest’ultima giustamente già fatta da Danzi – il canzoniere risulta composto da duecentoquattro componimenti così suddivisi: 162 sonetti (79,4%), 14 canzoni (6,9%), 14 ballate (6,9%), 10 madrigali (4,9%) e 4 sestine (1,9%).²⁰ Non

¹⁶ Pietro Bembo, *Rime* (Venezia: da Sabbio, 1530). Il canzoniere ha storia editoriale complessa e subisce crescite e ripensamenti continui rintracciabili in manoscritti e stampe successive. Si veda in proposito Pasquale Sabbatino, ‘Sulla tradizione a stampa delle *Rime* del Bembo’, *Rivista di Letteratura Italiana*, 9 (1993), 465-508; Cecil Clough, ‘The problem of Pietro Bembo’s *Rime*’, *Italica*, 41 (1964), 318-322. ‘The Venetian patrician Pietro Bembo (1470-1547) is recognized today as the crucial figure in the Petrarchan lyric poetry of sixteenth-century Italy: not the most gifted poet of the century, but the one who by his example set the standard for the rigorous imitation, and emulation of fourteenth-century model’, in Brian Richardson, ‘From Scribal Publication to Print Publication: Pietro Bembo’s *Rime*, 1529-1535’, *Modern Language Review*, 95 (2000), 684-695 (p. 684).

¹⁷ Sul rapporto poetico tra Bandello e Bembo, ancora tutto da valutare criticamente, si veda Danzi, ‘Introduzione’, pp. VII-XXVIII.

¹⁸ Il manoscritto è It. IX 143 (6993) presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, per cui si veda Claudio Vela, ‘Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX 143)’, *Studi di filologia italiana*, 46 (1988), 163-251. Le due edizioni a stampa sono la già citata del 1530 e la seconda edizione per lo stesso stampatore nel 1535.

¹⁹ Pietro Bembo, *Le rime*, a c. di A. Donnini, 2 voll. (Roma: Salerno, 2008), I, p. 333. La ballata presenta una ripresa di tre versi e segue la seguente struttura delle rime: ABB|cDcDDBB|eFeFFBB|gHgHHBB.

²⁰ Si confrontino questi dati con quelli dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: 317 sonetti (86,6%), 29 canzoni (7,9%), 9 sestine (2,45%), 7 ballate (1,9) e 4 madrigali (1,09%). Bandello, come da tradizione ormai consolidata, continua a considerare il sonetto metro essenziale di un canzoniere narrativo. Rispetto a Petrarca però, egli aumenta la percentuale di madrigali e di ballate. Interessante anche un

basta quindi affermare, come Danzi, che la vera vicenda inizia con il sonetto II.²¹ Quest'ultimo è da rinumerare I, e la canzone a Margherita di Francia va considerata come un'estravagante, come un componimento in lode che anticipa e precede l'inizio dell'opera.

A conclusioni diverse arriva Fedi, affermando che 'né la canzone iniziale [I] né quella simmetrica finale [CCV] possono dirsi parte del canzoniere vero e proprio'. In nota aggiunge che 'in complesso, i *Fragmenti* contengono: una canzone iniziale (quella in omaggio di Margherita di Francia già citata), il canzoniere vero e proprio di 203 componimenti, e una canzone finale di omaggio a Lucrezia Gonzaga di Gazuolo'.²² Il critico sceglie di eliminare la canzone finale CCV a Lucrezia dal computo progressivo dei testi, in virtù nuovamente di una specularità con il testo di apertura, e non considera invece le profonde differenze che intercorrono tra i due testi e la necessità per l'economia dell'opera di una canzone finale che segni un superamento psicologico e indichi una nuova strada poetica e personale dell'autore.

2.2 CONNESSIONI DI TRASFORMAZIONE: ELEMENTI NARRATIVI NEI *FRAGMENTI*

I due testi fino a ora considerati – il sonetto incipitale II e la canzone conclusiva CCV – racchiudono un canzoniere la cui vicenda esemplare è narrativamente descritta: il libro dei *Fragmenti* racconta infatti a grandi linee, sul modello petrarchesco, una vicenda amorosa e un'evoluzione psicologica. Dimostrare l'esistenza di un percorso narrativo all'interno dell'opera è elemento fondamentale della ricerca, prima di poter procedere all'analisi dell'evoluzione del progetto culturale bandelliano.

Il libro delle *Rime* ruota attorno alla figura di madonna Mencia e si struttura, in seguito al primo istante dell'innamoramento, con i tre sonetti d'anniversario al quinto (XCVI, p. 113), settimo (CLI, p. 182) e dodicesimo anno (CLXX, p. 207). Come suggerisce il titolo originale, la storia d'amore è costruita attraverso frammenti poetici, tasselli singoli che, riuniti e riordinati, consentono al lettore attento di ricostruire una storia intesa come processo evolutivo, come trasformazione attraverso

confronto con le tipologie liriche utilizzate dal Bembo, per cui si veda Roberto Fedi, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento* (Roma: Salerno, 1990), p. 186n.

²¹ 'Incorniciato da due canzoni tarde (I e CCV) e di struttura ormai solidamente petrarchesca [...], il canzoniere del Bandello inizia realmente solo con il sonetto II', in Danzi, 'Introduzione', p. XX.

²² Fedi, *La memoria della poesia*, p. 176.

l'errore verso il rinsavimento. Appare infatti importante sottolineare il cambiamento esistenziale che il poeta-protagonista vive dal momento in cui per la prima volta gli occhi di Mencia lo fanno innamorare, fino alla vecchiaia. Tra i due estremi, decenni di dolori e di tormenti ma soprattutto un decisivo mutamento psicologico consapevole ed esplicito che ha riflessi precisi sulla produzione letteraria. Bandello in quest'opera comincia a esercitare la sua vena narrativa che troverà più ampie possibilità espressive nella raccolta di novelle: i frammenti delle rime infatti non celano la volontà di descrivere una parabola biografica, seppure nella sola finzione letteraria; questo elemento è chiaramente espresso nel sonetto CLXXXI:

Lasso che *raccontando* l'ore e i giorni,
da ch'io dinanzi a te, non alsì e arsi,
ho di mia vita lungo spazio corso. (CLXXXI, p. 222, corsivo nostro)

In questi versi Bandello afferma di aver impiegato gran parte del suo tempo nel raccontare le ore e i giorni vissuti dal momento in cui lo colse l'amore per madonna Mencia. L'uso del verbo 'raccontando' è decisivo per la corretta interpretazione dell'opera: assente nel canzoniere petrarchesco e *hapax* nella raccolta bandelliana, esso ha una forte connotazione narrativa che, unita alla specificazione delle 'ore' e dei 'giorni' sembra far riferimento diretto all'alternarsi dei frammenti. In questo frangente l'autore afferma di non voler limitarsi a descrivere liricamente una situazione ma vuole raccontare ovvero narrare l'evoluzione nel tempo e nello spazio di una storia degna d'essere ascoltata. Bandello utilizza in questo punto un termine tipico della prosa che sarà poi molto comune all'interno delle *Novelle*.²³ La sua presenza nel canzoniere è però fondamentale, trovandosi peraltro in un componimento così segnato dal senso temporale e dai cambiamenti che al tempo sottendono. In esso infatti leggiamo:

E veggio ambo le tempie già cangiarsi
bramando indarno il fido mio soccorso,
ch'alberga dentro a' tuoi begli occhi adorni. (CLXXXI, p. 222)

Il sonetto CLXXXI racchiude in sé tutte quelle caratteristiche che ritroveremo nella totalità dell'opera e che rendono il canzoniere un vero testo narrativo. Oltre a elementi lessicali – il verbo 'raccontando' – e temporali – l'arrivo della vecchiaia – già individuati, il poeta non manca di sottolineare i mutamenti spaziali che fanno da sfondo alla vicenda:

Alma mia fiamma, ch'or da me sì lunge
alla mia lontananza forse pensi

²³ Si veda CLXXXI, p. 222n.

[...]
 quando vedrò dov'alle mura aggiunge
 d'Ocno il bel Mencio, e sì famoso tiensi,
 ch'ivi prima arsi e giammai non mi spensi,
 sì vivo fuoco Amor al cor mi giunge? (CLXXXI, p. 222)

La lontananza è in questo caso distanza spaziale dalla donna amata, così come spaziali sono i riferimenti geografici al fiume Mencio, a sancire un mutamento della storia pluralmente connotato.

Quanto evidenziato nel microtesto del sonetto CLXXXI può a buon diritto esser declinato a livello macrotestuale nell'insieme dell'opera. Iniziata con il sonetto II, la vicenda amorosa si presenta infatti come una storia esemplare: l'autore offre ai lettori un'esperienza ormai compiuta, una 'lunga stagion' che lo ha cambiato, facendolo maturare psicologicamente. Appare evidente nei versi già citati:

I' che lunga stagion i regni crudi
 segui' d'Amor, trovai ch'in ogni etate
 il cor si pasce sol di sogni e fumi. (II, p. 10)

Il richiamo al tempo passato ritorna circolarmente anche nell'ultimo sonetto (penultimo testo nel computo complessivo), in cui la fine della vita e la fine dell'opera sembrano sovrapporsi:

E ben che veggia, come fatto veglio,
 cangiato ho il pelo, e quasi giunto a riva,
 abbia di vita omai o nulla o poco,

 pur nella forza m'è ch'al suo voler i' viva,
 e sì da lunge innanzi abbia lo specchio
 di quell'eterno d'i begli occhi il fuoco. (CCIV, p. 260)

Il segno più tangibile e ripetuto all'interno dei componimenti estremi del canzoniere è l'invecchiamento del poeta, descritto parallelamente all'accumularsi delle carte, dei componimenti. L'autore invecchia nel dolore, e di nessun aiuto sono stati i versi scritti, di nessun sollievo dalla sofferenze la parola:

Il grave incendio, dov'ardendo i' vissi
 molti e molti anni, come volle Amore,
 cercando di smorzar o far minore,
 in mille carte discopersi e scrissi.

 Ma quanto mai cantai, o piansi, o dissi,
 nulla scemò del fier e immenso ardore. (CXC, p. 239)

In un percorso cronologico conchiuso nel quale l'inizio vede l'autore ricordare e raccontare le fasi di un amore tormentato, il poeta subisce non solo trasformazioni fisiche – la vecchiaia che abbiamo fino ad ora sottolineato – ma anche psicologiche.

2.2.1 TRASFORMAZIONI PSICOLOGICHE: UN RACCONTO PERSONALE

La consapevolezza finale di aver vissuto lunghe stagioni di errori è frutto di un percorso complesso: l'immagine di Amore infatti, negativa all'inizio e alla fine dell'opera, cessa per alcuni tratti di essere totalmente malvagia. In più situazioni il poeta è, o crede di esser, trasformato positivamente da Amore: nella canzone CLXXXIV, la terza di un compatto trittico dedicato agli occhi di madonna (CLXXXII-CLXXXIV, pp. 223-231), il poeta ringrazia Amore anziché additarlo a causa di ogni suo turbamento, descrivendosi quindi in una condizione morale precedente la presa di coscienza dell'errore in cui era caduto:

Ond'io lodo e ringrazio
la sua [di Amore] virtù, che m'ha di voi [Mencia] sì accenso
che d'altro mai non penso,
né parlar posso, che di vostra fiamma. (CLXXXIV, p. 299).

La canzone rappresenta un elemento contenutistico decisivo, descrivendo la felicità dell'innamoramento:

Per voi la vita or non mi spiace ch'era
a me noiosa, e a sdegno,
quando viveva peggio assai che morto.

[...]
Vile era anzi pur morto prima ch'io
del vostr'altiero sguardo,
luci serene, avessi ancor contezza.
Ma com' il vago lume m'infollio
col fuoco, ove sempre ardo,
ratto conobbi allor la mia bassezza. (CLXXXIV, pp. 229-230)

In questo componimento vengono per un momento messi da parte i tormenti e gli affanni amorosi per descrivere un poeta felice, un'immagine positiva: l'esistenza passata, quella senza amore, non meritava d'esser vissuta; qui l'amore è ancora forza salvifica e portatrice di vita. L'autore si descrive ancora ingenuo, incapace di comprendere la gravità del suo errore: è solo con il passare del tempo che sarà consapevole dell'inganno e riconoscerà la sua 'bassezza'. Ma egli aveva creduto ciecamente nelle virtù di madonna – quando agli occhi dell'innamorato 'tutto si trasforma' – passando da una vita precedente e negativamente connotata a uno stato presente di esaltazione e gioia.

Il poeta è quindi personaggio che narrativamente cambia, protagonista di una vicenda esterna – quella 'biografica' – e interna – psicologica e morale.

Ed evvi per certezza,
che chi per voi sospira, al vostro fuoco,
come s'infiama un poco,

si cangia tutto, e tutto si trasforma
e nova prende qualitate e forma. (CLXXXIV, p. 230, corsivo nostro)

Il poeta cambia, e dal ricordo della gioia per l'amore di Mencia ben presto si ritorna ai tormenti già incontrati per il non esser ricambiato. Nel 'mezzo del cammin' il poeta vien meno, ma ancora decide di non fermarsi, di andare avanti, spronato da Amore, fino a rischiar di 'smarrir la via':

Voi di virtù la strada
prima m'apriste col tremante raggio,
onde timor non aggio
smarrir la via, poi ch'ei m'è fatto guida,
tant'è vostr'alma luce chiara e fida. (CLXXXIV, p. 229)

A questa positività subentra l'attesa per il futuro nel sonetto posto subito dopo:

quando sarà che i vostri umani e vivi
lumi, che più del sol han caldi i raggi,
queto rimiri e i miei martir appaghi? (CLXXXV, p. 232).

Ma sappiamo che si tratta di un inganno, di un vano attendere; ed è altra domanda retorica quella con la quale si apre il componimento ancora successivo:

Dunque, qual cera al fuoco,
l'alta mia spene consumar si vede,
e vano è il desiar d'aver mercede? (CLXXXVI, p. 233)

Mencia non avrà pietà del poeta, il cui unico consiglio a chi prenderà in mano le sue rime è di pensare ai suoi martiri e 'quanto può, d'amar il cor difenda' (II, p. 10). A questo insegnamento morale, ottenuto attraverso un lungo martirio e un lungo travaglio psicologico, sottende una vicenda narrativa personale che può esser ricostruita a grandi linee: dal giorno dell'innamoramento, il 3 d'aprile (XCV, p. 110), ai diversi periodi di lontananza che culmineranno nel soggiorno francese del poeta. Decenni di passione amorosa intervallati da vicende piccole e quotidiane che sanciscono il passare del tempo riempiendolo di accadimenti: l'infermità del poeta, superata grazie alla generosità della regina Beatrice (LXXXVIII, p. 102), o la sua caduta da cavallo (XCII, p. 107); la fuga da Milano (CLXXVII, p. 216) o la malattia di Mencia (CXXXVII-CXXXVIII, pp. 164-165), durante la quale il poeta chiede aiuto per la guarigione ad Apollo e a Venere. Il poeta introduce vere e proprie serie di testi, soprattutto nelle descrizioni dei viaggi e dei periodi che lo costringono a vivere distante dall'amata; in queste occasioni appare palese l'importanza che Bandello ha attribuito all'ordinamento dei suoi testi.

2.2.2 CONNESSIONI DI TRASFORMAZIONE

Definire i *Fragmenti* un canzoniere anziché una semplice raccolta di estravaganti risulta evidente non solo dal punto di vista narrativo. La posizione stessa dei componimenti è prova infatti di un'attenzione all'ordinamento che diviene esso stesso portatore di significato. Come ha scritto Santagata a proposito del canzoniere petrarchesco, 'se nelle serie individuate da processi di trasformazione invertiamo o in qualche modo modifichiamo l'ordine di successione dei singoli testi, il nesso che li unisce si dilegua'.²⁴ Ugualmente in Bandello l'ordine è fondamentale per una corretta interpretazione: per dimostrarlo si prenda ad esempio il lungo ciclo di componimenti che ha inizio con LXXVII e che tratta di un viaggio del poeta da Roma a Capua (LXXIX) passando per Napoli e i suoi dintorni (LXXX-LXXXII, LXXXV, LXXXVII-LXXXVIII, XCI e XCIV). L'itinerario, parallelo a quello realmente compiuto dall'autore nel 1505-1506 in compagnia di Vincenzo Bandello (generale dell'ordine dei domenicani), ha inizio con il poeta a Roma:

Qui dove Roma il sacro Tebro parte
mi trovo, donna, e piango amaramente,
l'esser da voi sì lungo tempo assente.²⁵ (LXXVII, p. 90)

Esso termina con il sonetto XCIII:

Or son pur giunto al fin del mio viaggio,
che tanto tempo m'ha tenuto lunge
dal vago lume, il cui splendor aggiunge
anzi del sol sormonta il chiaro raggio. (XCIII, p. 108)

Se si provasse a invertire i due componimenti estremi della serie, l'ordinamento logico-narrativo verrebbe sconvolto: i legami imposti dall'autore non sono infatti semplici connessioni di equivalenza, richiami testuali e lessicali che restano immutati al possibile variare dell'ordinamento. Le relazioni indicate nel ciclo di viaggio hanno senso solo se lette nella successione già impostata dall'autore: la presenza di simili legami permette una lettura in successione dei testi e quindi narrativa. Il primo verso del sonetto XCIII, 'Or son pur giunto al fin del mio viaggio', assume significato solamente se letto in questa posizione perché sancisce la fine del lungo periodo di lontananza dall'amata e arriva dopo una serie di testi in cui ha descritto le tappe dei suoi spostamenti.

²⁴ Marco Santagata, 'Connessioni intertestuali nel *Canzoniere* del Petrarca', *Strumenti critici*, 9 (1975), 80-112 (p. 87).

²⁵ Per l'episodio geografico del viaggio si veda quanto scrive Danzi in LXXVII, p. 90n.

In maniera identica l'autore sceglie di posizionare altri suoi componimenti di viaggio, quelli riguardanti il suo arrivo in territorio francese. Qui il poeta si descrive prima mentre attraversa le Alpi (CXLIV-CXLV, pp. 171-172), poi sulle rive della Loira e della Senna (CXLVI, p. 173), fino a errare senza una meta precisa (CXLVII, p. 174) e arrivare alla Valchiusa cara a Petrarca (CXLVIII-CXLIX, pp. 175-176) e ai vicini luoghi nei quali Maria Maddalena si ritirò a espiare i propri peccati.²⁶ In questa successione gli spostamenti assumono le caratteristiche di un pellegrinaggio letterario e morale: la *climax* geografica che conduce il poeta verso i luoghi di un altro canzoniere verrebbe meno – e con essa la peculiarità del viaggio descritto – se si provasse a invertire o modificare l'ordine delle liriche: quest'elemento è infatti tratto diegetico fondamentale che assume valore fortemente strutturante. In questo modo infatti l'alternanza degli spazi e dei luoghi coincide con un andamento progressivo che è anche narrativo e quindi temporale, se è possibile – come è stato fatto precedentemente – individuare un cambiamento psicologico nel poeta. Se si ponessero i sonetti nei quali il poeta si descrive intento all'attraversamento delle Alpi (CXLIV-CXLV) al termine di questo percorso, il senso logico della serie andrebbe completamente perduto:

Alpi nevose, che le corna al cielo
e quinci e quindi oltre misura alzate,
e dall'algente verno, a calda estate
orride sète di perpetuo gelo;

[...]
E pur mi veggio ancor dopo le spalle,
che mi persegue Amor con la faretra,
ch'ad ogni passo a saettar mi torna. (CXLV, p. 172)

L'immagine di Amore che cerca di riportare indietro il poeta ha senso solo se essa è posta in apertura di un viaggio che si prospetta così lungo e difficile: una sua diversa posizione all'interno della serie sarebbe illogica e incomprensibile. In questo modo viene quindi meno la critica mossa da Fedi:

La scelta di una articolazione intertestuale non narrativa [...] significa in primo luogo una fiducia pressoché totale nelle arti della parola, nella funzione della simultaneità, nel calore della 'situazione' più che in quello della consequenzialità. Privilegiare il denominatore spaziale in luogo di quello temporale vuol dire accettare, per la propria poesia, il margine ridotto delle zone senza storia, l'idea immobile di un universo ristretto che si chiude alla dimensione del futuro.²⁷

²⁶ CL, p. 180n: 'Secondo la tradizione, il luogo ove la Maddalena espì le sue colpe non è lontano da Valchiusa: sia che lo si identifichi con la grotta di Saint-Baume nel triangolo Marsiglia-Tolone-Aix, sia che lo si voglia, col Petrarca di *Familiars* X 4 21, vicino a Manteux'.

²⁷ Roberto Fedi, 'Varia struttura del *Canzoniere* di Matteo Bandello', in *Matteo Bandello: Novelliere europeo*, pp. 377-398 (pp. 388-389).

Ma la parola, soprattutto quella scritta, non aiuta il poeta a superare i suoi tormenti. A nulla valgono le carte: la loro capacità consolatoria è stata illusione giovanile, la fiducia nel ruolo salvifico dell'arte viene meno quando subentra la consapevolezza di esser stato vittima dell'inganno di Amore:

Il grave incendio, dov'ardendo i' vissi
molti e molti anni, come volle Amore,
cercando di smorzar o far minore,
in mille carte discopersi e scrissi.

Ma quanto mai cantai, o piansi, o dissi,
nulla scemò del fier e immenso ardore,
che più che pria mi stempra l'alma e 'l core,
sì fur tra salde fiamme avvolti e fissi. (CXC, p. 239)

Il denominatore spaziale, pur preponderante sull'aspetto temporale, non va perciò visto a esso opposto: alla progressione dei luoghi geografici corrisponde infatti un mutamento complessivo della figura autoriale aperto alla storia e al futuro. Esso diventa tangibile a un'analisi accurata dei tempi verbali del canzoniere, nei frequenti contrasti 'passato' vs 'presente' o 'passato-presente' vs 'futuro', che servono al poeta per aprire quelle prospettive cronologiche che il critico considera invece assenti nell'immobilità dell'universo bandelliano. Si prenda ad esempio l'opposizione tra gli *incipit* delle due quartine del sonetto LVI:

I' non *credea* giammai da voi lontano,
dolce mia pena, quell'ardor soffrire,
ch'i bei vostr'occhi mi facean sentire,
quand'era innanzi al lume altiero e piano.

Ma *trovo* il creder mio fallace e vano. (LVI, p. 68, corsivo nostro)

Nel contrasto tra i verbi 'credea' e 'trovo', rafforzato dalla posizione all'inizio delle due quartine e dalla funzione avversativa della seconda proposizione, è racchiusa la consequenzialità della vicenda progressiva narrata dal poeta. E il tormento cronologico diventa proprio anche di Mencia, in un sonetto tutto incentrato sul motivo tradizionale dell'incanutimento della donna. Anch'ella viene immaginata a riflettere, nel futuro, su ciò che è stato:

Se l'aureo crin d'argento avrà 'l colore,

[...]
rimirando nel fido e antico specchio
direte con sospir: *che fui! Che sono!*
Qual oggi è 'n me desir, qual voglia nova!

Di mie bellezze altrui far caro dono,
che sì fedel mi fu, quant'era meglio!
Potei, non volli: or sospirare che giova –? (CLIX, p. 195, corsivo nostro)

In quest'ultimo lamento di madonna – ‘Che fui! Che sono!’, ‘Potei, non volli’ – si cela l'intera vicenda morale del canzoniere, dal trauma d'Amore alla sua consapevolezza fino a un superamento in virtù di un nuovo amore e di un nuovo modo di fare poesia. Il tempo che ‘vola e fugge’ (CLXXXIII, p. 226) diventa quindi forza interna al canzoniere allo stesso tempo negativa – in quanto fa invecchiare e conduce alla morte – e positiva – perché permetterà al poeta di rinsavire e di rinascere nuovamente dall'errore. La frammentarietà dell'opera, il suo procedere per tasselli, non coincide quindi con l'assoluta mancanza di un progetto orizzontale in movimento: in un andamento che ricorda quello che Bandello negli stessi anni sta elaborando per le *Novelle*, il frammento diventa autonomo portatore di senso capace però anche di stringere relazioni tali con il resto dell'opera da permetterne una lettura non più soltanto assoluta e sciolta. La vicenda non deve necessariamente rimandare a una biografia reale: appigli e spunti con l'esistenza di Bandello risultano fondamentali solamente se diventano il punto di partenza di un'analisi tutta interna all'opera. Il senso narrativo delle rime bandelliane è quindi riconducibile a un processo di episodi all'apparenza autonomi, legati soprattutto a definizioni geografiche e spaziali e ad aneddoti quotidiani, uniti tra loro da un itinerario psicologico dell'autore: un unico lungo movimento sottotraccia che coincide con il racconto morale alla base del libro. Una conclusione di questo tipo è elemento fondamentale del legame che si vuole tracciare all'interno della produzione narrativa bandelliana; ma essa rappresenta esclusivamente un primo tassello: un ulteriore approfondimento sulla diegesi e sulla struttura dell'opera fa venire alla luce spunti di connessione che meritano di essere ancora esplicitati.

2.3 IPOTESI CRONOLOGICA: L'INNAMORAMENTO

Il percorso narrativo che si è appena evidenziato all'interno dell'opera si innesta su una struttura cronologica che può essere ricostruita per poter meglio definire la storia esterna e il racconto interno dell'opera. Essa infatti costruisce il suo tentativo realistico anche grazie a una precisa griglia calendariale. La lettera che accompagna il testo inviata a Margherita di Francia, figlia di Francesco I è infatti datata 2 maggio 1544. Qui Bandello definisce le sue *Rime* ‘queste mie ciance’, ‘queste mie cosette’,

brani di poco valore.²⁸ Petrarca catullianamente aveva definito le sue opere volgari giovanili d'argomento amoroso delle 'nugae', insieme alle epistole familiari e alle epistole in verso.²⁹ La raccolta inoltre, già nel titolo con il richiamo ai 'fragmenti' poetici, non vuole nascondere il precedente petrarchesco di riferimento.³⁰ Si tratta in entrambi i casi di un titolo rematico, nel quale il termine 'frammento' rimanda a tasselli di senso autonomi ma strettamente legati tra loro.³¹ Nel canzoniere bandelliano mancano però, rispetto ad esempio ai *Rerum Vulgarium Fragmenta*, indicazioni cronologiche che indichino anni precisi dell'esistenza dell'autore. Vengono però scandite con precisione le tappe dell'innamoramento: il sonetto III, primo testo dopo il sonetto proemiale, descrive l'attimo esatto dell'innamoramento attraverso il primo sguardo dell'amata:

I' che di ghiaccio al cor un duro smalto
teneva per non sentir d'Amor il fuoco,
lasso, m'accesi al *primo sguardo* allora.

Ma chi potrebbe sopportar l'assalto
di quei begli occhi, s'ivi è sol il loco
u' tien gli strali e l'arco Amor ognora. (III, p. 11, corsivo nostro)

Le due terzine rimandano a *topoi* e lessico di provenienza petrarchesca, ma preme qui sottolineare l'importanza dell'undicesimo verso, nel quale l'autore dà principio alla sua vicenda narrativa nella quale la citazione del 'primo sguardo' viene rafforzata dal nesso cronologico 'allora', decisivo nel superare l'assolutezza del componimento e porlo in relazione diegetica con gli altri testi.³² L'episodio viene nuovamente descritto in IV:

Alma sì fiera, sì spietata e cruda,
non è, che senta il caldo di que' rai,
che tutta non si cange al *primo sguardo*. (IV, p. 12, corsivo nostro)

²⁸ Bandello, *Rime*, p. 4.

²⁹ 'Sed fieri potest ut nugas meas tibi habere, tibi legere nilque in eis aliud quam nostros ac nostrorum casos meminisse cogites', *Familiares* 1, 1 in Marco Santagata, *I frammenti dell'anima: Storia e racconto del 'Canzoniere' di Petrarca* (Bologna: Il Mulino, 1992), p. 49.

³⁰ Sebbene, come ha fatto notare Danzi, il riferimento ai *Fragmenta* 'appare, alla metà degli anni Quaranta con il Bandello, formula disusata, rivolta indietro, a una stagione di petrarchismo cortigiano quattrocentesco'. Il titolo *Rerum Vulgarium Fragmenta*, scelto dall'autore nel manoscritto autografo Vaticano Latino 3195, rimane solo nei primi incunaboli e scompare già con l'edizione curata da Bembo nel 1501, variamente declinandosi. Si veda Danzi, 'Introduzione', p. XIX.

³¹ Si veda per la distinzione tra titoli tematici e titoli rematici Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

³² Si veda, riferito a Petrarca ma lo stesso vale per ogni tentativo narrativo in opere liriche: 'perché si possa parlare di narrazione (diaristica o non) a proposito di un testo costruito tramite la giustapposizione di altri testi (che per convenzione chiamiamo "lirici"), deve esistere la possibilità di modificare lo *status* di assolutezza temporale in cui ognuno dei testi costituenti è chiuso', in Santagata, 'Connessioni intertestuali', p. 82.

Anche in questo caso il nesso cronologico risulta fortemente marcato: lessicalmente nel primo verso del sonetto ‘Questa nova beltà ch’oggi si vede’; e attraverso una comparazione basata sul confronto ‘prima’ vs ‘poi’ che si realizza nell’ultima terzina attraverso l’alternanza verbale ‘imperfetto’ vs ‘presente’ – e che serve a ricollegare ciclicamente l’ultimo verso al primo del componimento:

I’ ch’avea l’alma d’ogni aita ignuda,
da sì bel fuoco, che non manca mai,
sfatto in faville *incenerisco ed ardo*. (IV, p. 12, corsivo nostro)

2.3.1 I TRE ANNIVERSARI DELL’INNAMORAMENTO

Il momento dell’innamoramento e del primo sguardo è successivamente dal poeta ricordato in tre anniversari. Il primo richiamo è al componimento XCVI: l’autore, spinto dal canto di un usignolo, ricorda il momento del primo sguardo di Mencia e aggiunge:

Da indi in qua tornato al Toro è il Sole
cinque fiate e, finch’io resti in vita,
mi vedrà sempre nei vostr’occhi preso. (XCVI, p. 113)

‘Da indi in qua’, ovvero dall’ora in cui fu folgorato dagli occhi di Mencia, è un collegamento cronologico e narrativo dalla funzione strutturante nel canzoniere in quanto individua un inizio e uno svolgimento in una vicenda tutto interna e biograficamente idealizzata. Il sonetto comunica quindi il passaggio di cinque anni dall’innamoramento.

Il secondo sonetto d’anniversario è il CLI:

E giunto pur mi trovo al settimo anno
sempre pensando in sì diverse tempre,
ch’Amor non vuol che l’alma a sperar s’erga. (CLI, p.182)

È un’ulteriore tappa del racconto. Dopo i cinque anni di XCVI, il poeta ora afferma che sono passati altri due anni, per un totale di sette. Può quindi non essere un caso che il terzo e ultimo componimento d’anniversario comparirà al dodicesimo anno – proprio cinque più sette – in posizione CLXX, nel quale ritorna la descrizione astronomica e zodiacale per indicare la primavera:

Girato ha Febo dal Montone al Tauro
dodici volte poi ch’Amor mi prese
e ’l cor con duo begli occhi si m’accese,
che senza quei non trova alcun restauro. (CLXX, p. 207)

Anche in questa occasione al dato cronologico necessario a scandire la vicenda amorosa, Bandello introduce una terzina tipicamente narrativa che ricollega

tematicamente il sonetto all'inizio della vicenda e, lessicalmente, lo pone in forte connessione con la prima terzina del primo anniversario:

Di indi in qua per mari, monti e fiumi,
per piagge e valli sono andato errando,
come mi guida Amor, Fortuna e 'l Tempo. (XCVI, p. 207)

Il canzoniere si conclude poi nel suo arco narrativo con il componimento finale CCIV – che anticipa la 'Canzone del Bandello' alla signora Lucrezia Gonzaga di Gazuolo. Nell'ultimo sonetto compare nuovamente un riferimento al tempo: a questo livello dell'opera, in una vita che somiglia sempre più alla morte, sia per i tormenti d'Amore che per l'avanzare dell'età (vv. 9-11), il poeta ripercorre l'intera sua esperienza nel già citato CCIV (p. 260). Di questo innamoramento ci viene indicato il giorno dell'anno – 3 di aprile – nella canzone XCV:

Dolce cantar d'Amore,
il terzo dì d'aprile,
udì la bella e altiera donna mia. (XCV, p. 110)

L'importanza di questa data è confermata, indirettamente, dalla citazione di questo innamoramento che l'autore offre in un'altra sua opera; nel primo dei suoi *Canti XI Bandello* scrive:

Né sarà questa, come quella allora
che 'l terzo dì d'April cantando t'arse,
ma sì ritrosa dimostrasse ogni ora,
ch'acque gielate su la fiamma sparse.³³ (Canto I, 30)

Su questa struttura di fondo è possibile congetturare, sulla base di informazioni biografiche che Bandello propone nel canzoniere, un percorso cronologico più dettagliato. Basandosi sui tre sonetti di anniversario è possibile infatti dividere il canzoniere in quattro parti.³⁴ Considerando la canzone di apertura come aggiunta occasionale, estranea ai fini del racconto interno, il primo testo sarà il sonetto II e ciascun gruppo terminerà con un anniversario: A. Sonetto II (proemio) – Sonetto XCVI (5° anniversario); B. Sonetto XCVII – Sonetto CLI (7° anniversario); C. Sonetto CLII – Sonetto CLXX (12° anniversario); D. Sonetto CLXXI – Canzone

³³ *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, p. 1934. I versi citati, oltre a rappresentare ancora una volta lo stretto legame che intercorre tra le diverse opere di Bandello, sono anche ulteriore prova di quanto diverso sia l'amore che caratterizza i due componimenti e di quanto sia importante, come già affermato nei paragrafi precedenti, considerare la canzone CCV interna al testo e *trait d'union* tra le due composizioni. Non è poi da escludere che anche i riferimenti, nei *Fragmenti*, all'interno dei componimenti XXXV, LIV, CLXXVII e CIII alla primavera e al canto degli uccelli siano da intendere come citazione di quel momento iniziatore dei tormenti dell'autore.

³⁴ Trattasi, questa, di una divisione esclusivamente utile per ipotizzare una datazione interna al canzoniere, quindi semplice ipotesi di lavoro, da non intendere come una partizione dell'opera schematica e contenutistica immaginata dall'autore.

CCV (conclusione). Questo scheletro cronologico, come semplice ipotesi di studio, permette di inserire più dettagliatamente alcuni spunti calendariali dell'opera. Riuscendo infatti a datare gli anniversari e l'innamoramento, risulterà poi possibile valutare più approfonditamente la successione cronologica e narrativa degli eventi e dei personaggi descritti nell'opera.

2.3.2 RICOSTRUZIONE DELLA CRONOLOGIA INTERNA

Concentrando l'attenzione sugli ultimi componimenti del gruppo B di questa struttura quadripartita, si osserva che nei testi finali dalla struttura molto compatta, da CXLIV a CLI, l'autore descrive un suo lungo viaggio in Francia che lo tiene lontano dalla vista dell'amata. Già analizzato precedentemente, è questo un episodio biografico reale, datato al 1511.³⁵ È quindi ipotizzabile che la sezione definita B termini appunto in quest'anno, e per la precisione il 3 di aprile – giorno dell'innamoramento secondo XCV. Se l'ipotesi è vera, è possibile ricostruire una datazione di base del canzoniere sfruttando, ancora una volta, i sonetti di anniversario. Da II a CLI sono passati sette anni, quindi il giorno dell'innamoramento sarà il 3 aprile 1504, anno in cui Bandello compie 20 anni.³⁶ In questo modo i quattro gruppi saranno così databili: A. 3 aprile 1504 – 3 aprile 1509; B. 3 aprile 1509 – 3 aprile 1511; C. 3 aprile 1511 – 3 aprile 1516; D. 3 aprile 1516 – 1544. Che l'ultimo anno vada considerato il 1544 appare evidente dalla lettera con la quale Bandello invia il manoscritto a Margherita di Francia, nonostante la canzone finale CCV sia stata composta presumibilmente alcuni anni prima, sul finire degli anni Trenta del Cinquecento.³⁷ Il canzoniere risulta così percorrere un arco di tempo di quaranta anni precisi; la ricostruzione di questa struttura permette di dare conferma all'ipotesi narrativa dell'opera attraverso il perfetto inserimento, cronologicamente omogeneo all'interno della griglia calendariale, di altri spunti autobiografici presenti nell'opera. Nel corso del canzoniere vengono citati infatti episodi e personaggi che hanno in vario modo e in periodi diversi fatto parte della

³⁵ 'En rapprochant ces indications [della dedica IV, 15] de celles que fournit le chroniqueur dominicain Girolamo Gattico, on peut déduire que le voyage de Fra Matteo eut lieu à la fin de l'année 1510 et au début de 1511', in Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, p.113.

³⁶ Sulla data di nascita di Bandello le opinioni dei biografi sono contrastanti. Essa è comunque da collocare tra il 1484 e il 1486. Si veda Carlo Godi, 'Per la biografia di M. Bandello', *Italia medioevale e umanistica*, 11 (1968), 257-292.

³⁷ CCV, p. 264n.

vita di Bandello. Si dimostrerà, grazie a questa griglia di date proposte, che questi elementi procedono in maniera perfettamente omogenea.

Il ciclo di testi sul tema della lontananza (LXVIII – XCIII) ad esempio narra del viaggio che Bandello ha compiuto con Vincenzo Bandello, generale dell'ordine domenicano, tra il 1505 e il 1506: da Roma (LXXVII):

Qui dove Roma il sacro Tebro parte
mi trovo, Donna, e piango amaramente
l'esser da voi sì lungo tempo assente;
né so se viva, o mora in questa parte. (LXXVII, p. 90)

passando per Capua:

Se' tu quella città, se' tu quel loco
che più di Roma nocque ad Annibale?
Se' tu la spiaggia dov' il fier le spalle
sottomise ad Amor e venne fioco? (LXXIX, p. 92)

Fino ad arrivare a Napoli – e dintorni – con i componimenti LXXXII, LXXXV, LXXXVII-LXXXVIII.³⁸ Essi rientrano perfettamente, dal punto di vista cronologico, all'interno della sezione A. (1504-1509), così come i riferimenti alla regina d'Ungheria Beatrice D'Aragona nei componimenti LXXX-LXXXI, LXXXV, LXXXVII-LXXXVIII e CXIV omogenei a questo periodo di lontananza dall'amata. La nobildonna, consorte di Mattia Corvino, muore nel settembre 1508, ed è molto probabile che l'autore facesse la sua conoscenza durante la sua permanenza napoletana nel 1506, perfettamente in linea con la scansione cronologica da noi proposta.³⁹ Particolarmente interessante il sonetto LXXX, nel quale il poeta confronta ciò che in passato aveva potuto sentire delle gran doti di Beatrice, con quanto invece può finalmente constatare di persona. Anche in questo caso il nesso 'passato' vs 'presente' serve a far procedere in avanti l'opera dal punto di vista spazio-temporale:

Del valor vostro ed alta cortesia,
magnanima, gentil, Real Signora,
ciò che la Fama va gridando ognora
con mille lingue, e fa che noto sia,

mirabil è; ma certo quel che pria
n' udi, a par di quel che si vede ora
è nulla o poco, e veramente fôra
qual chi le stelle al sol oppor desia. (LXXX, p. 93)

Il riferimento più alto nel canzoniere a Beatrice è nel sonetto CXIV, nella sezione C., e sembrerebbe contraddire l'impianto cronologico proposto. Pur non escludendo che

³⁸ Si veda LXXVII, p. 90n.

³⁹ Si veda LXXX, p. 93n.

possa trattarsi di un errore nella scelta della posizione del brano in fase di ricopiatura dei materiali, è possibile intendere il sonetto come scritto in morte della ‘Donna real’. Egli infatti è ormai impossibilitato ad avvicinarsi a Beatrice – ‘venir a Voi dinanzi non mi lece’ (CXIV, p. 136) – viene accusato di ingratitudine da chi conosceva il gesto salvifico di Beatrice nei confronti di Bandello, i quali sembrano quasi affermare debba l’autore morire per estinguere ora il suo debito nei confronti di Beatrice:

Chi sa (vostra mercé) che per Voi vivo,
mi chiama ingrato, e dice ch’i’ dovrei
ove Voi state sempre far dimora. (CXIV, p. 136)

Beatrice è morta, e al poeta non resta altra possibilità che cantare le sue doti: ‘or ch’altro posso che lodarvi ognora?’ (CXIV, p. 136). È inoltre plausibile attribuire alla stessa Beatrice anche il lamento del sonetto CXVIII. Immaginare che esso descriva la morte della Mencia, come Picco, in questa posizione del canzoniere, è stato errore della critica che ha in questo modo avallato l’idea di un libro privo di intenti narrativi.⁴⁰ La ‘dimora’ al verso undici di CXIV potrebbe invece essere quel ‘celeste coro’ (v. 2), quel ‘luogo santo’ (v. 12) di cui si parla nel sonetto CXVIII (p. 140). Si noti inoltre lo stretto rapporto tra le rime di CXIV (-ora; -ivo) e di CXVIII (-oro; -avi) e la presenza in entrambi i testi di allocutivi della conversazione cortigiana – ‘Donna real’ al verso tre di CXIV, ‘Signor’ al verso sette di CXVIII – che sembrano rendere i testi una sorta di dittico dialogico nel quale al *planctus* del primo sonetto segue un motivo consolatorio. Nessun elemento particolare all’interno del testo rende attribuibile con certezza il sonetto alla morte di Mencia, in un canzoniere peraltro in cui numerose sono le nobildonne che il poeta cita e onora: è questo il segno evidente di come la critica abbia avuto un atteggiamento pregiudiziale nei confronti dell’opera, scegliendo una *lectio faciliior* che fosse in linea con l’idea preconcepita di un canzoniere superficiale e opera secondaria della produzione bandelliana. I due sonetti citati invece, così vicini, e il secondo in modo particolare, sembrano piangere

⁴⁰ ‘In un sonetto, poi, l’amata Mencia è morta, assunta in cielo nel coro degli angeli. E ciò intempestivamente, poiché nelle rime successive egli ricanta di lei, persona viva; si tratta forse di difetto di collocazione; logicamente questo sonetto dovrebbe chiudere la raccolta’, in Francesco Picco, ‘Introduzione’, in Bandello, *Il Canzoniere*, p. 21. Poi ancora, nella nota al sonetto in questa edizione numerato CXVII (CXVIII in Danzi), aggiunge: ‘Questo sonetto è qui, logicamente e cronologicamente, fuor di luogo. Giunge improvviso, non preparato né dalle rime che precedono, né da quelle che seguono, nelle quali il poeta continua a parlare di lei come donna viva’, p. 178. È probabile che da questa interpretazione prenderà piede anche l’idea di Fiorato: ‘la Mencia, apparemment morte au sonnet CXVIII, ressuscite dans les poésies suivantes’, in Fiorato, *Bandello entre l’histoire et l’écriture*, p. 265n.

la morte dell'amata Beatrice a cui Bandello era molto legato e a cui deve la sua stessa vita, come riporta nel *Canto VI*:

Vi fur allor assai che ti [Bandello] stimaro
esser offeso da mortal veleno,
onde l'alma Reina, il cui preclaro
nome ancor splende lucido e sereno,
del bel smeraldo prezioso e caro
la polve ber ti fe' con suco pieno
d'altri rimedi ed altre polvi ed acque,
com'a' medici allor curar ti piacque. (Canto VI, 68 p. 959)

Non deve stupire quindi il riferimento con toni amorevoli e appassionati per una regina alla quale Bandello è stato così legato nella sua esperienza biografica. Inoltre i temi della morte e dell'invidia altrui del *Canto VI* si legano perfettamente con i due sonetti citati, a prova ulteriore della possibilità che sia la morte della regina Beatrice a esser descritta, e non quella di Mencia.

2.3.3 CRONOLOGIA CORTIGIANA

Altri riferimenti cronologici, in linea con la datazione proposta, sono riscontrabili in testi i cui protagonisti provengono dal mondo cortigiano, in modo particolare verso l'estremità finale del canzoniere che si caratterizza come una sorta di appendice di dediche encomiastiche. Nel sonetto CLXVIII si legge:

Costei, ch'Italia sovra l'altre onora,
e delle tosche rime dàlle il vanto,
è la gentil Cecilia, il cui bel canto
non ebbe par giammai, né trova ancora. (CLXVIII, p.204).

La Cecilia invocata nel testo è la contessa Gallerana, moglie di Lodovico Bergamini, più volte citata nelle *Novelle* e nei *Canti XI*. 'Nelle *Novelle* essa compare accanto a Camilla Scarampa, Niccolò Amanio, Girolamo Cittadini, Lancino Curti, Stefano Dolcino, Lucio Scipione Attellano e altri, ciò che induce ad ascrivere il testo entro la fine del secondo decennio del Cinquecento' (CLXVIII, p. 204). Il sonetto risulta quindi perfettamente inserito nella sezione C. (1511-1516), peraltro in posizione estrema, a suggerire una cronologia alta. Per il sonetto CLXXXVII, Danzi intravede il dedicatario nel signor Luigi Gonzaga detto Rodomonte per gli stretti rapporti che il testo condivide con i *Canti XI*.⁴¹ Nel sonetto leggiamo:

Quando 'l valor e la prodezza vostra
meo, Signor, i' penso, dico allora:
– questi è sì forte ed animoso ancora,

⁴¹ Si veda CLXXXVII, p. 234 e anche Gino Benzoni, 'Gonzaga Luigi detto *Rodomonte*', in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVII (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001), pp. 817-824.

che di par con Alcide in campo giostra –. (CLXXXVII, p. 234)

Nel *Canto II* si compie, esplicitato, l'identico paragone con Alcide e inoltre si descrivono, nella seconda parte dell'ottava, le capacità letterarie del Rodomonte:

Che ti dirò da poi del lor nipote
Aloise, chiamato Rodamonte?
Questi di forze tanto valse e puote
che con Alcide stato fôra a fronte:
se poi cantava versi in dolci note,
fra le Muse sedeva in cima al monte:
fu sacro a Febo, fu compagno a Marte,
come fan fede i gesti e dotte carte. (Canti II, 93)⁴²

Gli ultimi quattro versi ricalcano le argomentazioni del sonetto:

E s'eloquenza in voi suoi frutti mostra,
come lo stil s'è chiar fa fede ognora,
'ecco', allor grido, 'chi le Muse onora
e tanto leva in alto l'età nostra'

[...]
Quanto dunque dovete ognor gioire,
che vostra fama sia con sì bell'ali
con Marte e Febo sovra 'l ciel salita. (CLXXXVII, p. 234)

Definito comparatisticamente il dedicatario del sonetto, l'editore moderno suggerisce quindi due estremi cronologici: il 3 dicembre 1532, data della morte del condottiero, è il termine *ante quem*; il maggio 1527, durante il Sacco di Roma, è il termine *post quem*. Il sonetto risulta quindi essere perfettamente inserito nell'ampio arco cronologico della sezione D., così come i successivi sonetti a egli dedicati (CLXXXVIII e, forse, CXCI). Allo stesso modo rientrano nella sezione D. il sonetto encomiastico CXCIII – inviato a Claudio Rangone e databile al 1526 – e il sonetto d'elogio di Giulio Romano CXCIV.⁴³ In quest'ultimo Bandello descrive un affresco, e in particolare la cosiddetta Camera dei Giganti di Palazzo Te, a Mantova. L'ambiente, senza soluzione di continuità, è totalmente ricoperto dalla pittura, offrendo allo spettatore un'esperienza assolutamente realistica dell'episodio ovidiano della caduta dei Giganti nel momento in cui Giove scaglia contro di loro la sua ira e le sue saette per punirli di aver tentato di raggiungere la vetta dell'Olimpo. Bandello, attraverso una riuscitissima ipotiposi, sottolinea la capacità mimetica del luogo, invitando prima Giove, poi i Giganti, a fermarsi e a considerare ciascuno che il proprio antagonista 'è pinto', è opera solo della mano di uno straordinario pittore, non è reale. La figura dell'ipotiposi è perfetta per rendere poeticamente l'incerto

⁴² *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, p. 873.

⁴³ Si veda quanto scrive Danzi in CXCIII, p. 245n.

distacco che vi è tra realtà e finzione, distacco che è lo stesso autore-spettatore a subire in un gioco di paradossi. Egli infatti è vittima dello stesso scacco psicologico che cerca di far notare ai protagonisti del dipinto: a essi infatti si rivolge, come a persone reali, ricordandogli di non essere affatto reali. Giulio Romano lavora al dipinto fino al 1534: successiva a quest'anno è quindi la datazione del testo, perfettamente in linea con la sezione D. del canzoniere. Un ulteriore salto cronologico viene compiuto nei sonetti subito successivi: in quelli a Francesco I (CXCIV-CXCVII, pp. 248-250) e nei tre con protagonista Giulio Cesare Scaligero (CXCVIII-CC, pp. 251-253). Il poeta è ormai in territorio francese, come suggeriscono i dedicatari dei testi – re di Francia il primo, amico di Bandello passato in Francia già nel 1524 il secondo – e alcuni versi geograficamente connotati:

Giunto qui, con la destra ancor sanguigna:

[...]
 Qui dunque ancora la mia stanza fia,
 quando di Franza il Re Francesco primo
 di marmo il fonte adorerà con arte.⁴⁴ (CXCVI, p. 249)

L'avverbio di luogo è da intendere riferito al soggiorno francese dell'autore che ha inizio nel 1541 al seguito di Gostanza Rangona, moglie di Cesare Fregoso assassinato nello stesso anno su mandato di Carlo V.⁴⁵

Il canzoniere attraversa quindi quarant'anni, dal 1504 al 1544, in una vicenda amorosa che deve aver ben poco di reale: la figura di Mencia infatti è da ricollegare a una permanenza mantovana dell'autore, avvenuta all'incirca intorno al 1516, data troppo alta per considerarla momento fondativo dell'opera. Solo in un secondo momento deve essere quindi comparso il nome di Mencia. Più probabile considerare le *Rime* un lungo 'romanzo di fantasia', una lunga vicenda che l'autore ha costruito servendosi di una lettura per l'epoca originale del precedente petrarchesco ma anche di una frequentazione assidua della produzione poetica quattrocentesca e primo-cinquecentesca, nella quale spiccano i nomi di Navagero, Bembo, Amanio.⁴⁶ La stessa struttura cronologica individuata deve esser considerata come una traccia,

⁴⁴ Si veda il commento di Danzi in CXCVIII, p. 251n.

⁴⁵ 'Nota Biografica' in Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1992), p. XXX.

⁴⁶ Si vedano le già citate introduzione di Danzi alle *Rime* e Dionisotti, 'Una canzone sacra del periodo mantovano' (p. 296). Si aggiungano, in proposito, le influenze poetiche del Poliziano, del Sannazzaro e del Cariteo come in Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, p. 267 e Giorgio Petrocchi, 'Matteo Bandello rimatore', in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio* (Milano: Vita e Pensiero, 1972), I, p. 92. La definizione di 'romanzo di fantasia' per le *Rime* è del Flora in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, p. 1316.

come la prova di un andamento biografico del canzoniere, piuttosto che il tentativo autoriale di ricostruire una vicenda calendariale dettagliata. L'opera non è da considerare un diario preciso e autobiografico, quanto piuttosto il tentativo di offrire un'immagine di sé, secondo un processo stilistico che l'autore sfrutterà appieno, perlomeno in una prima fase, nelle *Novelle*. Anche all'interno delle prose infatti mancano indicazioni cronologiche direttamente offerte dall'autore, né le epistole presentano alcuna datazione. Una così rigida struttura biografica, come quella che sta venendo alla luce chiaramente nel canzoniere, si vedrà propria anche di un primo progetto di raccolta di novelle, prima che Bandello con il passare degli anni decida di smarcarsi più nettamente dalla tradizione per dedicarsi a un modo di narrare e organizzare il materiale nuovo e originale.

2.4 UN CANZONIERE SUL TRADIMENTO

L'assenza di date esplicite nel canzoniere, a differenza dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, non deve quindi stupire: si è sottolineato che persino le *Novelle* sono prive di appigli cronologici direttamente indicati dall'autore; ciononostante la critica ha ampiamente sfruttato i riferimenti a dati biografici e storici per ricostruire dove possibile la datazione dei singoli testi. Nei *Fragmenti* la possibilità che l'autore abbia ideato *a priori* una griglia calendariale, non ricostruita *a posteriori* con l'innesto dei sonetti di anniversario, sebbene basata su informazioni esterne al testo, può trovare conferma oltre che con gli esempi precedentemente citati, anche nelle peculiarità del giorno dell'innamoramento.⁴⁷ Il 3 aprile 1504 risulta essere infatti data dalla forte potenza simbolica per una personalità religiosa come Bandello e risulta particolarmente interessante ai fini della fruizione dell'opera e di un'ipotesi interpretativa generale.

Il canzoniere di Petrarca datava l'innamoramento dell'autore per Laura al 6 aprile 1327, esattamente all'ora prima:

Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,
nel laberinto intrai, né veggio ond'esca.⁴⁸

Petrarca immagina l'innamoramento avvenuto il giorno del venerdì santo, nonostante in quell'anno esso ricorse il 10 di aprile.⁴⁹ Nel 1504, anno bisestile

⁴⁷ Si veda in proposito Fedi, 'Varia struttura del canzoniere', pp. 174-175.

⁴⁸ Petrarca, *Canzoniere*, p. 211.

dell'innamoramento bandelliano, la Santa Pasqua cadde domenica 7 aprile.⁵⁰ L'importanza della religiosità nell'opera è dettata da una compatta serie di componimenti sacri (CLXXV-CLXIX), dedicati alla morte e alla resurrezione di Cristo. Come già nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, non è improbabile che Bandello abbia voluto ancora una volta immaginare nella settimana che precede la Pasqua, momento di maggior dolore e simbolicamente carico dell'anno liturgico, l'inizio del tormento. Nel caso delle *Rime* di Bandello però, anziché il dolore della passione amorosa, sembra esser sottolineato in maniera originale il fattore del tradimento: il 3 aprile 1504 fu infatti un mercoledì santo, giorno dedicato, nella liturgia cattolica romana, al ricordo del tradimento di Giuda.⁵¹ Il martirio del poeta, come quello di Cristo, è causato da un tradimento, ed è Amore, nel canzoniere, a impersonare questo ruolo.⁵² Ben due volte egli viene così tacciato nell'opera: dalla donna, nel sonetto X:

Stanco già di ferir, non sazio Amore
volò nel grembo di colei che suole,
con duo begli occhi, e angeliche parole,
di libertate trarmi ognora fore.

Ella sentendo il non usato ardore,
quell'alte e dive luci al mondo sole
chinò sdegnata, e disse: – or qui che vuole
il falso lusinghier, il traditore –? (X, p. 18)

Il 'falso lusinghier, il traditore' viene poi paragonato a un serpente, simbolo biblico del tradimento e del peccato:

Qual chi col piede il serpe all'improvviso
calca, divenne Amor, e sbigottito
fuggendo, disse: – dove m'era assiso! (X, p. 18)

Madonna è in grado di resistere agli assalti d'Amore 'che dinanzi a lei tremando pave', riuscendolo a disarmare.⁵³ La vittima sarà invece il poeta, che ad Amore si rivolge allo stesso modo nel sonetto CLXXX, chiamandolo traditore e lusinghiero

E fora pur mercé di tanta noia
levar quest'alma, né curarsi omai
di quel ch'Amor mi dice *lusingando*.

Egli mi giura fuor di tanti guai
voler cavarmi, e farmi star in gioia,

⁴⁹ Si veda Petrarca, *Canzoniere*, pp. 17-18.

⁵⁰ Si veda Christopher Robert Cheney, ed., *A Handbook of Dates for Students of British History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 188 e p. 229.

⁵¹ Matteo 26. 14-16.

⁵² Si ricordi che nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* Amore viene così definito soltanto una volta: 'Diceami il cor che per sé non saprebbe | vivere un giorno; et poi tra via m'apparve | quel traditore in sì mentite larve | che più saggio di me inganato avrebbe', in Petrarca, *Canzoniere*, p. 438.

⁵³ XI, v. 11. Per il tema dello scontro tra Amore e Madonna, che tornerà in XLVII, LIII, LXIV, CXXXIII, si veda X, p. 18n.

ma non m'afferma il *traditor* il quando. (CLXXX, p. 221, corsivo nostro)

Il canzoniere nasce quindi come colpa di Amore, che lusinga il poeta e lo tradisce, con un atteggiamento doppio e ambiguo; allo stesso modo viene chiamato Amore nei *Canti XI*:

Mille esempi di ciò narrar potrei,
di cui piene ne son tutte le carte,
che tanti e tanti già creduti dèi,
com'ebbe in lor Amor poter o parte,
divenner sciocchi, forsennati e rei,
sì dal diritto il *traditor* gli sparte;
ma ragionarne è far come chi vuole
dar acqua al mar o dar più luce al sole. (Canto VI, 5, p. 948, corsivo nostro)

A fargli da contraltare è la fede totale del poeta:

È la mia fede retta, chiara e pura,
ferma, sincera, e tale
che più d'ogn'altra vale.
E se morir bisogna, oh mia ventura,
pur che fedel i' mora,
venga la morte or ora! (CXXI, p.143)

Una fede allo stesso tempo spirituale e terrena, forza motrice del percorso morale che percorre l'opera. Il tradimento e la corrispettiva ambiguità che lo caratterizza vengono variamente declinati nell'opera. Alla figura di Amore se ne affiancano altre che permettono di caratterizzare il canzoniere attorno a un ben preciso schema argomentativo. A Giuda la tradizione da Dante in poi accomuna il tradimento di Bruto e di Cassio; così si legge nel sonetto LXX:

Cesar qui sono, cui da quattro canti
del mondo, il mondo, che dal ben traligna,
tremante s'inchinò: con sì benigna
man fur da me li miei nemici affranti.

A me più nocque assai la mia pietate,
che ne' campi il nemico armato e atroce;
ciò che forza non puote, inganno face. (LXX, p. 83)

L'inganno, più della forza, ha colpito il centro del potere: '[...] a Cesar non si noce, | ma Roma seco cade e 'n terra giace' (LXX, v. 14 p. 83). Cesare cade vittima della sua stessa pietà, così come vittima è il poeta. Solo Madonna è più forte del tradimento, solo Mencia riesce a sconfiggere Amore e a disarmarlo:

Se l'infinita, vostra, alma beltade,
ov'ogni grazia, ogni valor si miete,
fa ch'Amor preso e disarmato avete
con quelle de' begli occhi ardenti spade;

or ch'egli a voi dinanzi vinto cade,
e l'arco e le facelle sue tenete,
voi la beltà, l'amor, la gloria sète,

per cui superba splende nostr'etade. (XCVII, p. 114)

Soltanto la fede 'retta, chiara e pura' può sperare di sconfiggere l'ambiguità del male e del martirio; soltanto la fede in Cristo può render liberi dal peggiore dei tradimenti, quello di Lucifero. È nel sonetto CLVIII, sul tema della natività, che il tradimento dell'uomo con il peccato originale e quello tremendo di Lucifero trovano una sintesi salvifica nel Dio che si fa carne:

Vestita ha carne umana il divin Verbo
ch'era in principio, e sempr'è al Padre uguale;
non lascia il Cielo, e pur si fa mortale,
per addolcir del pomo il morso acerbo.

Lucifero oggi, e 'l coro suo superbo,
indarno contra noi distendon l'ale,
perché nostra natura tanto sale
che veste chi la face del suo nerbo. (CLVIII, p. 194)

Ed è di conseguenza nella figura della Vergine che si trova soccorso al peccato:

Madre dunque di Dio, per tant'onore
porgi soccorso a noi, che qui per Eva
l'altrui piangiamo, e insieme il nostro errore. (XIII, p.22)

Un curioso aneddoto sembra inoltre creare un particolare collegamento tra l'autore e la figura di Giuda. Bandello, nella dedica a Ginevra Rangona e Gonzaga della novella I, 58, descrive Leonardo da Vinci al lavoro sul Cenacolo:

Erano a Milano al tempo di Lodovico Sforza Vesconte duca di Milano alcuni gentiluomini nel monastero delle Grazie dei frati di San Domenico, e nel refettorio cheti se ne stavano a contemplar il miracoloso e famosissimo cenacolo di Cristo con i suoi discepoli che allora l'eccellente pittore Leonardo da Vinci fiorentino dipingeva; il quale aveva molto caro che ciascuno vegghendo le sue pitture, liberamente dicesse sovra quelle il suo parere. Soleva anco spesso, ed io più volte l'ho veduto e considerato, andar la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perché il cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continuo dipingere. (dedica I, 58 p. 513)

Bandello afferma di aver assistito alla nascita dell'affresco, e il dato non è in contrasto con quanto sappiamo della sua biografia.⁵⁴ È interessante però notare che secondo Giambattista Giraldi prima e Giorgio Vasari poi, Leonardo avrebbe raffigurato il volto di Giuda con le sembianze di Vincenzo Bandello, trentaseiesimo maestro generale dei domenicani, spesso indicato come zio di Bandello novelliere ma più probabilmente cugino del padre Giovan Francesco. Vincenzo fu priore di Santa Maria delle Grazie durante la realizzazione dell'opera e presenza fondamentale negli anni giovanili dell'autore.⁵⁵ Il tradimento colpisce però il poeta attraverso molte

⁵⁴ Godi, 'Per la biografia di M. Bandello', pp. 257-292.

⁵⁵ I riferimenti sono in Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Discorsi [...] intorno al comporre dei Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie* (Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari e

vie; nel canzoniere non è solamente lo scontro morale e religioso a interessare Bandello, quanto un'analisi psicologica e personale dell'esperienza da lui vissuta nei confronti di tutto quanto non sia reale, non sia natura. *In primis* l'arte, platonicamente menzognera, del componimento CVIII:

le labbra, che Natura, non fint'arte,
di schietto avorio imperla in minio breve;

[...]
son la cagion, che per diritto calle
al ciel men volo, e 'l mondo più non curo:
sì mi governa bella donna e onesta. (CVIII, p. 130)

Le labbra della Mencia sono vere, terrestri, corporee; è il corpo della donna a non tradire perché reale, non inganno di artisti. Così come ingannevole è il gioco stilistico dell'ipotiposi nel sonetto CXCIV già incontrato, di elogio a Giulio Romano:

Or ben si veda quanto può l'ingegno,
e la maestra man del rar Pittore,
ove s'inganna l'uomo e Giove ancora. (CXCIV, p. 246)

Ma l'arte è traditrice più diretta nei confronti dell'autore, perché a nulla valgono le sue fatiche letterarie a sollevarlo dal doloroso martirio d'amore:

Il grave incendio, dov'ardendo i' vissi
molti e molti anni, come volle Amore,
cercando di smorzar o far minore,
in mille carte discopersi e scrissi.

Ma quanto mai cantai, o piansi, o dissi,
nulla scemò del fier e immenso ardore,
che più che pria mi stempra l'alma e 'l core,
sì fur tra salde fiamme avvolti e fissi. (CXC, p. 239)

Nessuna capacità consolatoria, nessun ruolo taumaturgico sembra avere la vicenda autoriale del poeta. Le 'basse e mal limate carte' (LXII, p. 75) non aiutano ad acquietare il cuore, a sospendere i martiri dolorosi scaturiti dalle lusinghe di Amore. L'unico sollievo possibile è quello proveniente dalla più ingannatrice delle esperienze, quella onirica. È proprio in quel gioco di specchi che permette al poeta, in sonno, di essere consapevole di vivere un'esperienza non vera e di non voler svegliarsi, che è racchiuso un nucleo stilistico fondamentale per la comprensione dell'opera.

Vinto dal sonno i' riposava alquanto,
allorché di Titon la bella Aurora,
esce, partendo, dell'albergo fora,
e Progne rinovella il vecchio pianto.

fratelli, 1554); e in Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze: Giunti, 1568). Si veda in proposito Godi, 'Per la biografia di M. Bandello', p. 261 e p. 259 circa l'importanza di Vincenzo sulla vita di Matteo.

Ed ecco del mio letto al destro canto,
 madonna i' sento, che s'assise allora,
 dicendomi: – che vuoi? Qui pur son ora –!
 E quella man mi sporse amata tanto.

Ond'io che di sognarmi immaginai,
 per l'insolita gioia fra me dissi:
 – Beato me, se non mi sveglio mai –!

E perché gli occhi poscia i' non aprissi,
 dormir eternamente i' desiai,
 ma che madonna a canto i' mi sentissi. (CXXXIV, p.160)

L'apparizione della donna in sogno che siede sul lato destro del letto del poeta è l'immagine di una vita ambigua, che vede il poeta continuamente in bilico tra vita e morte. È nel sogno che l'io narrante si rifugia, ma è esperienza assolutamente priva di ogni speranza nel mondo reale, da cui deriva il desiderio dell'autore di dormire 'eternamente'. Ma la consapevolezza di sognare incontrata al verso nove sembra quasi nullificare quanto di positivo il sogno apporta. Il poeta comprende ancora una volta di essere vittima di un inganno, e lo fa nel momento stesso in cui è ingannato. Non stupisce l'estremo pessimismo qui incontrato perché è comune, come traccia sottostante, all'intera opera. Anche in questo Bandello, pur nella vicinanza testuale, riesce a smarcarsi in maniera originale dal precedente petrarchesco. La sua scelta appare chiara a una lettura comparata degli ultimi versi dei sonetti proemiali delle due opere. Nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* si legge:

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
 e 'l pentirsi, e 'l conoscer chiaramente
 che quanto piace al mondo è breve sogno.⁵⁶

Nel primo sonetto, cifra interpretativa del percorso morale che il lettore incontrerà nei successivi trecentosessantacinque testi, Petrarca afferma che nella vita terrena ogni piacere è breve, non dura, soppiantato dall'enormità dei mali; 'il poeta non può impedire che una nota nostalgica si insinui attraverso la parola "sogno" [...] suscitatrice di risonanze e di rimpianti che eludono le strettoie della condanna etica. [...] Su di esso convergono la lucida disamina del discorso etico e insieme l'onda consolatoria di quello poetico'.⁵⁷ Nel sonetto di Bandello invece viene meno quest'ultimo barlume di speranza che l'aggettivo 'breve' sembrava introdurre nella vicenda psicologica. Non basta più all'autore crescere e invecchiare per maturare più saggi consigli:

⁵⁶ Petrarca, *Canzoniere*, p. 5.

⁵⁷ Santagata, *I frammenti dell'anima*, p. 107.

I' che lunga stagion i regni crudi
 segui' d'Amor, trovai ch'in ogni etate
 Il cor si pasce sol di sogni e fumi. (II, p. 10)

La vita terrena è fumo impalpabile, è sogno irreali; è un lungo inganno, è un tradimento. Ed è Mencia a rendere il poeta consapevole di questa realtà: è infatti un personaggio femminile a rendere possibile l'opera, così come accade per le *Novelle* in cui, si vedrà, il più complesso viaggiare e scrivere di Bandello avverrà sotto la protezione di due figure di donna: Ippolita Sforza (che apparirà anche nel canzoniere camuffata nel nome arcadico di Virbia) e Gostanza Rangona. Se però all'interno delle epistole i personaggi sono presentati con i loro nomi storici e i loro titoli nobiliari, nel canzoniere, maggiormente legato alla tradizione, i protagonisti vengono nascosti dietro pseudonimi che ne proteggono la visibilità e ne lasciano solo intuire le reali personificazioni. Anche questo elemento, in seguito meglio analizzato, rappresenta un segno dell'evoluzione bandelliana verso una nuova concezione della narrazione e dell'arte in generale. La protagonista dell'opera in versi infatti non ha ottenuto dalla critica la dovuta attenzione: approfondirne la conoscenza e l'interpretazione diventa fondamentale per ricostruire quell'atmosfera di dedica cortigiana su cui saranno poi basate le quattro parti delle *Novelle*.

2.5 MADONNA MENCIA, OVVERO IPPOLITA TORELLI

Quella raccontata nelle *Rime* risulta essere quindi una vera e propria storia, il racconto di un amore, nato il 3 aprile – probabilmente del 1504 – e attraversato da viaggi, da improvvisi riavvicinamenti e subitanee lontananze; da descrizioni fisiche e psicologiche dell'amata; da malattie e guarigioni. La vicenda quindi, come nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* ruotava attorno alla figura di Laura, si struttura ora attorno a una donna mantovana celata sotto il *senhal* di Mencia, nel quale è stata riconosciuta la figura di Ippolita Torelli.⁵⁸ Ben presto però nella raccolta ella diventa personaggio fittizio a tutti gli effetti: come già messo in evidenza a proposito della struttura cronologica, sarebbe sbagliato cercare risvolti autobiografici puntali in una vicenda amorosa che, pur partita da un nucleo reale, ha tutte le caratteristiche di un'esperienza romanzata; suggerisce Fiorato: 'mais la Mencia, qui était vraisemblablement au départ une femme bien précise, a dû devenir bien vite par la

⁵⁸ Il Mincio è un fiume dell'Italia settentrionale, affluente del Po, che esce dal Lago di Garda e attraversa la città di Mantova, in Lombardia. Per il rapporto Mencia-Ippolita Torelli si veda Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, pp. 276-277.

suite le produit littéraire d'expériences psychologiques et sensuelles à épisodes multiples'.⁵⁹ È opportuno però effettuare alcune considerazioni, tutte letterarie, su questo nome attorno al quale Bandello costruisce il suo canzoniere. Se infatti il personaggio di Mencia ha le sue radici nella figura storicamente reale, come più indizi fanno credere, di Ippolita Torelli, è doveroso individuare elementi, all'interno del canzoniere, che possano convalidare questa ipotesi. Si prenda il sonetto CLXX, già incontrato come testo che scandisce il dodicesimo anniversario dell'innamoramento:

Girato ha Febo dal Montone al TAURo
dodeci volta poi ch'Amor mi prese,
e 'l cor con duo begli occhi sì m'accese
che senza quei non trova alcun resTAURo.

Né ciel né stELLA, E meno forza d'auro
il puon piegar da quel ov'ei s'apprese. (CLXX, p. 207)

La peculiarità del luogo qui riportato è fortemente marcata: è l'unico caso dell'intero canzoniere nel quale compare la forma latineggiante 'tauro', in luogo della ben più frequente forma 'toro', utile al poeta per ricreare il nome dell'amata, TAURELLAE, e declinarlo a un dativo di dedica, nella stessa identica forma in cui comparirà nell'epigrafe sulla tomba di Ippolita, scritta per mano di Bembo:

HIPOLITAE TAURELLAE QUAE IN AMBIGUO RELIQUIT UTRUM PULCRIOR
AN CASTIOR FUERIT
PRIMOS JUVENTAE ANNO VIX INGRESSA
BALDASSAR CASTILION
INSATIABILITER MOERENS
POSUIT
ANNO D. M. C. XX.⁶⁰

La sepoltura avviene in una cappella costruita da Giulio Romano della chiesa di Santa Maria delle Grazie, affacciata sul Mincio, a Curtatone presso Mantova. L'acrostico, mai individuato precedentemente dalla critica, rimanda a quello petrarchesco per Laura del sonetto numero cinque.⁶¹ La presenza del sintagma 'tauro' in rima lo carica inoltre di ancor maggiore significato per l'importanza della posizione. Può non essere un caso che questa invocazione a Ippolita avvenga nel sonetto del dodicesimo anniversario dell'innamoramento ovvero, nell'ipotesi

⁵⁹ Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, p. 277.

⁶⁰ La prima parte dell'epigrafe è invece scritta da Castiglione: 'NON EGO NUNC VIRO CONIUNGX | DULCISSIMA VITAM | CORPORE NAMQUE TUO FATA | MEAM ABSTULERUNT | SED VIVAM TUMULO CUM TECUM | CONDAR IN ISTO | IUGENTURQUE TUIS OSSIBUS | OSSA MEA', in Francesco Berni, Baldassar Castiglione and Giovanni Della Casa, *Carmina*, a c. di M. Scorsone (Torino: RES, 1995), p. 56.

⁶¹ Petrarca, *Canzoniere*, pp. 26-27.

cronologica precedentemente avanzata, nel 1516: anno del matrimonio tra la Torelli e Castiglione. Al *senhal* Mencia, che ricollega geograficamente l'amata ai territori mantovani, va perciò legata la figura del 'toro', di chiara derivazione onomastica e di conseguenza araldica.⁶² La donna amata detiene, infatti, all'interno del suo stesso nome, un evidente riferimento primaverile. Nel canzoniere bandelliano la stagione della rinascita della natura viene più volte ricordata attraverso l'ingresso del sole nella casa astronomica del Toro:

Da indi in qua tornato al Toro è il sole
cinque fiate, e finch'io resti in vita
mi vedrà sempre nei vostr'occhi preso; (XCVI p. 113)

Udir gli augelli al canto ognor più pronti,
quando l'Aurora con le chiome bionde
a l'apparir di Febo si nasconde,
or ch'egli al Toro par che si raffronti. (CLXXIV p. 213)

Un nome parlante quello dell'amata, come già lo era stato quello di Laura. La Mencia possiede quindi già nel suo nome, *nomen omen*, la capacità primaverile che Bandello esalta nel sonetto L:

Era turbato il ciel, e tutto pieno
di folte numi e torbide procelle,
con tuoni e lampi ed orride facelle,
che quasi il giorno ne veniva meno.

Scoteva l'aria il turbolento seno
l'acque versando tempestose e felle,
quando Madonna le sue vaghe stelle
soave aperse al lume d'un baleno.

Sparver le nubi a l'apparir del sole
di que' begli occhi, e l'aria queta e pura
rasserenossi tutta, attorno attorno.

Così la Mencia, come sempre suole,
agli elementi fa cangiar natura:
né mai si vide così chiaro giorno. (L, p. 62)

L'immagine di madonna come un sole, più volte presente nella raccolta, unita al suono del suo nome che richiama la costellazione del Toro, permettono a Mencia di racchiudere in sé la forza della natura capace di dar vita e morte agli elementi a essa sottoposti.⁶³ Indicare la primavera con l'ingresso del sole in Toro è un elemento di chiara derivazione petrarchesca, sebbene come è stato fatto notare:

argomentano taluni [...] che il Poeta [Petrarca] s'abbagliasce in descrivere il principio della primavera coll'entrata del sole in toro, cominciandosi ella, per commun parere, nel

⁶² Per lo stemma della famiglia Torelli, rappresentante un toro rampante, si veda Mario Castagna, *Stemmi e vicende di casate mantovane* (Montichiari: Zanetti, 2002), p. 113.

⁶³ Il confronto petrarchesco donna-sole percorre l'intero canzoniere, in particolare si veda VII, p. 15n.

precedente equinozio. Ma io non direi che suo intento fosse di descriver qui la primavera nascente, ma sì ben la già nota e perfezionata del mese di aprile [...]; onde Virgilio: *candidus auratis aperit cum cornibus annum. Taurus etc.*⁶⁴

Seguendo questa ipotesi interpretativa è inoltre possibile avanzare un tentativo di spiegazione di uno dei testi più enigmatici del canzoniere, il sonetto CXCI. In esso Delio – figura pastorale dietro la quale si cela l'autore stesso – piange la morte di Dafni, nome mitico al quale la critica non è finora riuscita a sostituire un referente storico. Nella prima terzina del sonetto Bandello scrive:

Fugge il diletto, caro e bianco toro,
di quel d'Europa assai più vago e bello
e di star stella in ciel più degno assai. (CXCI, p. 240)

Se il toro 'vago e bello', più di quello in cui si camuffò Giove, è da identificare ancora con Ippolita, degna di esser in cielo come una stella – Ippolita, ma non Mencia che è personaggio fittizio a tutti gli effetti del 'romanzo d'amore', muore nel 1520 – il Dafni di cui il pastore piange la morte potrebbe essere Baldassar Castiglione, che farà la sua comparsa nelle *Novelle* in duplice veste di dedicatario (I, 44) e di narratore (II, 21). A dimostrazione della sincera amicizia che legava i due, Bandello, nelle sue prose, scriverà:

quella [novella] vi mando, la quale terrete per testimonio del mio amore e riverenza verso voi, non sapendo io né potendo in altro manifestarvi e lasciar testimonio al mondo quanto io sia vostro. Parmi anco avendomi voi mandata quella vostra bellissima elegia, che io alcuna cosetta de le mie vi debba mandare, non per scambio, perché le mie ciancie non sono da esser paragonate a le vostre coltissime muse, ma perché conosca ciascuno che io sono e sempre sarò di voi ricordevole. (dedica I, 44 p. 406).

Castiglione, sposatosi nel 1516, alla morte della moglie abbraccia la carriera ecclesiastica, da cui forse l'*incipit* del sonetto: 'Dunque se' morto, e resta il caro armento privo di guida, o Dafni, in queste piagge' (p. 240), a indicare il ruolo pastorale della sua missione religiosa. Egli muore a Toledo, in Spagna, il 2 febbraio 1529, data che rientrerebbe perfettamente nella ampia sezione D. che, dell'ipotesi cronologica avanzata, chiude il canzoniere.

2.5.1 UN CANZONIERE COMPATTO

La nascita dell'amore per Mencia, e l'idea di un canzoniere a essa dedicato, deve quindi coincidere con la permanenza dell'autore nei territori di Mantova, come suggerisce il *senhal* e la sua successiva ricostruzione del personaggio attorno alla figura di Ippolita. La progettazione deve quindi essere avvenuta in un periodo

⁶⁴ Francesco Petrarca, *Le rime*, a c. di L. Carrer (Padova: Minerva, 1837), I, p. 40.

successivo al 1515, ma deve necessariamente innestarsi su nuclei precedenti come fanno pensare i componimenti a Beatrice d'Ungheria o le rime dedicate, attraverso un *senhal* floreale, a Viola, personaggio femminile che la critica ha voluto individuare in Violante Borromeo, conosciuta nel 1505 e già morta l'anno successivo.⁶⁵ A lei è dedicata forse la prima novella scritta da Bandello, la numero diciotto della Prima Parte, databile con buona approssimazione tra il 1504 e il 1505.⁶⁶ Siamo quindi esattamente negli anni in cui inizia la vicenda amorosa dell'opera secondo la cronologia già proposta: il canzoniere per Mencia deve perciò aver assimilato al suo interno i componimenti più antichi. Esso però, nell'ottica della sua compiutezza totale, è da leggere come rivolto a una sola donna, Mencia. Bandello infatti riutilizza materiali già composti rendendoli omogenei al suo nuovo progetto che risulta unito attorno a una sola figura femminile. Le 'violet' infatti diventano evidente attributo di Mencia in più di un componimento:

Questi bei fior e pallide viole
prendi tu, Delio, e piglia, Mencia cara,
di cui le voglie l'aspra morte amara
sol divdrà, che 'l tutto partir suole; (LVIII, p. 70)

quando l'Aurora con le chiome bionde,
all'apparir di Febo si nasconde,
or ch'egli al Toro par che si raffronti;

raccoglier fiori e pallide viole
e su l'erbetta molle star assiso. (CLXXIV, p. 213)

Il riferimento a Delio e a Mencia nel primo esempio, e il richiamo alla costellazione del toro, rendono le viole perfettamente inserite nel nuovo contesto femminile del canzoniere. Per questo l'interpretazione che Picco e Flora offrono del sonetto XLIII, come di testo dedicato al ricordo dell'amore per la Borromeo è errato:

Di quelle prime mambole viole

[...]

Questa, che fa di me quant'ella vole,
l'immagin m'appresenta in mezzo al core.⁶⁷ (XLIII, p. 55)

⁶⁵ Si veda in *Canti XI VI*, 64, p. 958. Violante muore nel 1506, lo stesso anno in cui perde la vita anche Vincenzo Bandello.

⁶⁶ Per la datazione dei versi in onore di Viola si veda *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, p. 1316. La prima novella scritta da Bandello è verosimilmente la I, 18, per la cui datazione si veda *Tutte le opere di Matteo Bandello*, I, pp. 1125-1126. Per un confronto cronologico tra l'inizio delle *Rime* e quello delle *Novelle* si veda Picco, 'Introduzione', p. 12.

⁶⁷ Picco ha scritto: 'Il viso della Mencia richiama alla sua memoria il viso santo di una fanciulla da lui vagheggiata – la Viola – morta giovaninetta', p. 97. Così Flora: 'Sotto il simbolo delle viole si cela il nome di una giovinetta, Viola, che egli amò. Si tratterebbe di Violante Borromea, di Firenze, la medesima alla quale il Bandello dedicò la novella I, 18 [...]. L'aveva conosciuta nell'estate del 1505: e nell'estate seguente la giovinetta era morta. Confesso di non credere troppo alle identificazioni

Anche se non è da escludere, anzi è da ritenere probabile, che questo sonetto sia stato scritto per Viola insieme ad altri dal lessico simile, inseriti nel canzoniere per Mencia è a lei soltanto che vanno ormai riferiti. Piuttosto che ricordare, come vuole Picco, il volto della sua prima fiamma nel viso della Mencia – dichiarazione che sarebbe piuttosto bizzarra per una donna che, è più volte detto, non ha eguali – qui i versi vanno ricollegati al sonetto precedente XLII, nel quale il poeta è addolorato dal non riuscire a trovare la sua amata:

ed io la notte e 'l dì, da tutte l'ore,
cerco la donna mia, e sì m'infuoco
non la trovando, e di chiamarla roco
vengo, che quasi mi si svelle il core. (XLII, p. 54)

Come in questi versi la donna è lontana ed è richiamata alla mente dall'immagine naturale della colomba, così nel sonetto XLIII Mencia, forse distante, ritorna alla memoria del poeta tramite l'allusione alle viole. In questo modo il canzoniere d'amore risulta più compatto attorno a un'unica figura femminile centrale, quella della Mencia; in posizione assolutamente non prioritaria trovano poi spazio la consigliera Virbia forse identificabile con Ippolita Sforza e Bentivoglia; Cecilia, forse la contessa Gallerana, o la già incontrata Beatrice d'Ungheria moglie di Mattia Corvino.⁶⁸ Mencia non morirà nel canzoniere; a questo tragico evento l'autore farà accenno esplicito nei *Canti XI*:

Ti privò di costei morte dolente,
e dal bel laccio il collo ti disciolse;
ma di morir tal doglia alcun non sente,
qual di restar in vita allor ti dolse.
Così Fortuna si cangiò repente,
ed ogni tuo piacer in pianto volse,
ché mille poi disgrazie t'assaliro,
che bersaglio ti fer d'ogni martiro. (Canti VI, 79, p. 960)

La morte di Mencia è tenuta fuori dai *Fragmenti*, opera tutta in vita della donna amata. In questo modo però l'autore rende poeticamente esplicito ancora una volta quel collegamento testuale con i *Canti XI* accennato nell'estremità finale del canzoniere:

Se forza al mio desir, Donna [Lucrezia Gonzaga], darete,
i' canterò di voi cose sì belle

compiute dalla critica: dubito poi della loro utilità nella interpretazione di un canzoniere, che è sempre, anche quando sorge sul reale, un'opera di trasfigurata fantasia, pur se non raggiunge l'arte', in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, p. 1316.

⁶⁸ Per il rapporto Virbia-Ippolita Sforza si vedano XXXVII-XXXVIII, p. 49n e Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, pp. 223-225; per il rapporto Cecilia-Cecilia Gallerana si veda CLXVIII, p. 204n.

che fermerò col sol tutte le stelle. (CCV, p. 264)

In quest'opera che, per la sua data di pubblicazione, funge da raccordo tra *Fragmenti* e *Novelle*, Bandello accentua ulteriormente le argomentazioni cortigiane e innalza il tono del suo amore: da errore giovanile fonte di dolore esso diventa ora fede positiva e vitale.⁶⁹ Bandello qui ripercorre la vicenda amorosa con Mencia, i sospiri e le pene sofferte, e ricorda in particolare il successo delle sue *Rime*:

Al pianto ed al cantar largai la vena,
sfogando in versi sì penace ardore,
e le sue lode allor così cantai
che gloria appresso tutti le acquistai.

Indi l'invidia crebbe e, come disse
la Ninfa, molti contra me s'armaro,
ma le mie voglie in questa eran sì fisse,
che tutti indarno s'affaticaro.
Ciò che 'n sua lode allor da me si scrisse
in vario stile, al mondo è noto e chiaro,
ed ella a grado aver mostrava quanto
da me fu scritto, ancor che 'n basso canto. (Canto VI, 46-47 p. 955)

Ma contemporaneamente l'orizzonte si allarga: nuovi personaggi, nuova capacità narrativa, nuove strutture organizzative del racconto vengono ripensate attraverso l'utilizzo della prosa.

2.6 LEGAMI DIEGETICI E STRUTTURALI TRA *FRAGMENTI* E *NOVELLE*

Nel corso del capitolo è stato possibile approfondire l'analisi di un'opera, le *Rime*, storicamente poco studiate dalla critica; e allo stesso tempo è risultato utile il confronto tra questa e l'altra opera in versi di Bandello, i *Canti XI*, introdotta negli ultimi versi dei *Fragmenti* come sua continuazione ideale. Eppure nonostante la profonda diversità di fondo, le *Rime* presentano una vicinanza tale con le *Novelle* da permettere, una volta approfondita, di poter osservare in maniera originale la struttura delle *Quattro Parti* e di poter valutare l'evoluzione del progetto culturale bandelliano che sottende alla diversità del suo *modus narrandi* nel passaggio da una

⁶⁹ In particolare è il *Canto VI* ad avere un ruolo importante nel legame tra le opere. Esso descrive il poeta che, lasciata la ninfa Eridania, incontra il suo Maestro, il quale gli espone la teoria del vero Amore e ripercorre poeticamente le vicende biografiche del poeta attraverso un metro tipicamente narrativo come l'ottava. Sul rapporto tra le opere in versi di Bandello e le *Novelle* ha scritto Danzi: 'decisivo, in questo tragitto verso la prosa che si conclude con la grande narrazione delle *Novelle*, l'anello della poesia. Non quella dei *Fragmenti de le rime*, testimonianza di una vocazione che, pur radicandosi fuori dall'ortodossia petrarchesca, ha comunque ambizioni liriche; bensì quella, narrativa fin nel metro impiegato, delle stanze dei *Canti XI*', in Danzi, 'Introduzione', p. XVIII.

raccolta chiusa e narrativamente coesa come il canzoniere, a una raccolta di frammenti prosastici nuova e aperta. In proposito Petrocchi ha scritto:

Eseguire una lettura del *Canzoniere* bandelliano, sia pur soltanto sopra i contenuti e le figure amorose ivi espressi, in stretta contiguità con l'interpretazione critica delle *Novelle* è intrapresa inopportuna ed errata. Il duplice registro è impenetrabile ad un'analisi dei motivi comuni, non soltanto perché il peso dei generi letterari fa sentire tutt'intera la sua influenza, ma soprattutto perché la vocazione di Bandello è veramente quella del narratore [...]. Le *Rime* risultano al margine di qualsivoglia impegno serio d'evocazione di fatti 'narrabili', ove si eccettui la linea generale del racconto d'una generica vicenda d'amore, in vita e in morte di Madonna Mencia.⁷⁰

Nel corso delle precedenti pagine si è dimostrato quanto la vena narrativa che percorre l'intero libro dei *Fragmenti* sia in realtà elemento fondamentale per la fruizione corretta dell'opera. Così come si è evidenziata l'insussistenza critica di una distinzione in due parti – in vita e in morte – del canzoniere, basata sulla interpretazione unilaterale del sonetto CXVIII che secondo alcuni critici descriveva la morte di Mencia. Confutati questi due elementi stilistici e testuali che hanno rappresentato le basi critiche del giudizio storico sull'opera bandelliana, è ora quindi possibile riconsiderare le conseguenze speculative che ne sono derivate. In particolare, nel brano appena citato, Petrocchi contrappone nettamente il canzoniere al libro delle novelle, opere impossibilitate a comunicare tra loro in conseguenza delle nette differenze di stile e genere che le caratterizza. A simili risultati è poi giunto Danzi, il quale ha affermato che il percorso artistico di Bandello verso la prosa delle *Novelle* passa per le stanze narrative dei *Canti XI* piuttosto che attraverso i *Fragmenti*.⁷¹ Indubbiamente vi è, nei *Canti*, una più marcata tendenza al racconto che è insita nel metro stesso scelto da Bandello: l'ottava. Ma a ben guardare gli undici canti che compongono l'opera si caratterizzano più per l'impianto didascalico che per un particolare andamento progressivo. Tuttavia restituendo ai *Fragmenti* l'attenzione dell'autore a una storia allo stesso tempo fittizia ma basata anche su elementi autobiografici, sono rintracciabili tra *Rime* e *Novelle*, pur nelle loro differenze, profondi legami strutturali e contenutistici tali da rendere le due opere intimamente legate, oggetto di un approccio critico prima parallelo, poi progressivo. Si tratta infatti di opere dalla gestazione pluridecennale che, attraversando cambiamenti e ripensamenti, percorrono quasi per intero la vita dell'autore, a dimostrazione che la coscienza di Bandello di essere sia poeta quanto prosatore sia radicata sin dai primi esperimenti letterari giovanili dell'autore. I percorsi dei due

⁷⁰ Petrocchi, 'Matteo Bandello rimatore', p. 91.

⁷¹ Si veda Danzi, 'Introduzione', p. XVIII.

libri procedono parallelamente negli anni: i primissimi versi scritti per Viola risalgono agli inizi del Cinquecento, così come la prima novella è realisticamente del 1505. L'idea di raccogliere le sue liriche in un canzoniere, impossibile da datare con certezza data la totale assenza di informazioni e manoscritti autografi, è da far risalire molto probabilmente al periodo di permanenza francese dell'autore, non troppo precedente dal limite *ante quem* rappresentato dall'invio del manoscritto nel 1544.⁷² Degli stessi anni è probabilmente da datare l'evoluzione del progetto di una raccolta di novelle in tre volumi da stampare nel 1554 a Lucca per l'editore Busdrago.⁷³ È quindi nell'ozio di Bassens che Bandello riordina e riorganizza contemporaneamente i suoi testi in prosa e in versi. Il canzoniere non verrà però dato alle stampe: esso rimarrà in forma manoscritta nella sua redazione finale datata 1544 fino all'edizione torinese del 1816. Il lavoro sulle *Rime* non manca però d'esser citato in più dediche nella raccolta in prosa, compreso in un interessante riferimento a una crisi creativa dell'autore:

E perché ne le lettere vostre [di Ginevra Bentivoglia] ultimamente ricevute [...] mi ricercate che io vi mandi per ogni modo qualcuna de le mie rime, io vi dico che non saprei cosa mandarvi che voi non abbiate vista e letta, perciò che, dappoi che vi lasciai, le mie muse sono state meco in tanta còlera che io non ho mai né saputo né potuto comporre un verso. E non di meno non ho perciò del tutto perduto il tempo, ché ho scritto alcune novelle di varii accidenti che a la giornata occorrono.⁷⁴ (dedica III, 35 p. 165)

Appare evidente in questo brano il lavorio parallelo dell'autore sulla poesia e sulla prosa, così come l'esistenza di una circolazione manoscritta delle sue rime precedente la loro organizzazione in un canzoniere. È però da notare la quasi totale assenza di testi bandelliani nelle numerose raccolte a stampa cinquecentesche che univano liriche dei più diversi autori. L'unica silloge che presenta alcuni versi è *Rime di diversi in lode di donna Lucrezia Gonzaga*.⁷⁵ Il resto della pur vasta produzione a stampa trascura Bandello, anche dopo il successo europeo delle sue novelle.

⁷² Danzi data al 1544 il sonetto incipitale II (si veda p. 10n), non adducendo però alcuna motivazione filologica, e ricollegandolo forse alla canzone I che però, si è cercato di dimostrare, è slegata dal canzoniere quindi inutile ai fini della datazione del testo. Per la datazione del progetto si veda Fedi, *La memoria della poesia*, pp.165-166.

⁷³ A questo progetto andrà poi aggiunto il volume quarto pubblicato nel 1573 postumo a Lione dallo stampatore Marsili.

⁷⁴ Bandello cita suoi lavori in versi nelle novelle: I, 7 (collocata da Maestri subito dopo il 1518); I, 43 (collocata da Maestri nel 1526); II, 11 (collocata da Maestri tra il 1529 e il 1535); III, 35 (collocata da Maestri tra il 1516 e il 1521); III, 56 (collocata da Maestri tra il 1528 e il 1534).

⁷⁵ *Rime di diversi in lode di donna Lucrezia Gonzaga* (Bologna: Giovanni Rossi, 1565).

Il primo forte legame tra le due opere si esprime chiaramente con la presenza di sonetti all'interno delle prime due parti lucchesi delle novelle.⁷⁶ Si tratta di cinque testi, tutti sonetti-epitaffi, certamente di mano di Bandello visti gli stretti rapporti che essi stringono con le novelle alle quali appartengono.⁷⁷ Le cinque liriche sono inoltre unite dal tema comune della morte dovuta a una vicenda d'amore tragico. L'argomento della sofferenza amorosa, centrale nel canzoniere, sembra trovare il mezzo espressivo più adatto a Bandello nel verso più che nella prosa. Gli epitaffi nelle *Novelle* e i lamenti dolorosi del canzoniere rimandano infatti a un'unica matrice tematica e compositiva. L'autore sceglie quindi il sonetto come metro dell'amore tragico, ed è scelta che pone in relazione *Novelle* e *Rime*, differenziandosi dall'ottava dei *Canti* e collaborando a creare un intreccio tematico tra due opere così diverse eppure così legate.

2.6.1 IL FRAMMENTO COME UNITÀ NARRATIVA CORTIGIANA

È però nell'elemento strutturale del frammento narrativo il più importante legame tra i due componimenti. La mosaicizzazione dei due testi è illuminante per comprendere appieno il rapporto tra *Rime* e *Novelle*, il loro stretto legame concettuale ma anche il loro successivo smarcamento. Esse infatti, a differenza delle altre due importanti composizioni volgari di Bandello – *Le Tre Parche* e i *Canti XI* – sono difficilmente riconducibili a un'unità compositiva tradizionale. Si tratta di opere eterogenee nate entrambe per accumulo di singolarità, di testi anche occasionali riuniti in un unico libro che ne amplifica le unità rendendole parte di un progetto più ampio e complesso. La lirica del canzoniere e il dittico dedica-novella rappresentano tasselli diversi riuniti da un sottile filo rosso che permette un approccio analitico sia microtestuale che macrotestuale. Si assiste a un procedimento stilistico identico che ha inoltre un obiettivo comune, quello cioè di mettere al centro della vicenda narrata

⁷⁶ Nelle novelle I, 14; I, 22; II, 9; II, 22; II, 24. La novella I, 45 presenta al suo interno dei versi – un capitolo in terza rima – esplicitamente non di mano di Bandello ma del poeta Niccolò Amanio, citato come caro amico dell'autore. Si veda in proposito *Tutte le opere di Matteo Bandello*, I, p. 1139.

⁷⁷ Nell'edizione del canzoniere curata da Picco, l'editore aggiunge in appendice, tra le rime estravaganti, i cinque sonetti contenuti all'interno delle *Novelle*, affermando che si tratta di testi tutti di mano di Bandello: 'Un esame stilistico e metrico ci induce in questa persuasione, che per brevità esprimeremo sommariamente così: I. Tutti i cinque sonetti-epitaffi sono dello stesso autore; cfr la caratteristica dell'"oimè", che ripercorre in ben quattro di essi [...] e per ben due volte allo stesso posto; cfr le rime di taluni ripetute identiche in altri [...] o simili [...]. III. I cinque sonetti-epitaffi sono da ascrivere al Bandello autore delle *Rime*; cfr il gruppo di rime tipiche (miri, martiri, sospiri che si ritrova in son. 27 e in sonetti I, XLIV, XXXII, XLV, CXLIX) [...]. IV. Il preciso riscontro di due versi: "Né fu bisogno ferro al mio morire" (novella I, 22); "N'altre armi fur bisogno a darmi morte" (XIII)', in Picco, 'Introduzione', p. 28n.

la vita dell'autore. Le *Rime*, incentrate sulla vicenda amorosa con madonna Mencia, e le *Novelle*, con i viaggi dell'autore e le brigate da lui incontrate, ampliano subito il loro raggio d'azione offrendo al lettore la descrizione di un intero mondo cortigiano nel quale Bandello ha un ruolo privilegiato. Egli, da protagonista indiscusso dei due libri, utilizza la sua produzione letteraria anche per costruire una propria immagine, il racconto più o meno fittizio della sua vita, dei suoi luoghi, delle grandi personalità con le quali stringe rapporti. Diversi sono infatti i personaggi che a diverso titolo compaiono in entrambe le opere: nobildonne, cortigiani, poeti, signori e condottieri. Si tratta di indicazioni utili a creare uno sfondo storico e culturale e a indicare il contesto sociale in cui le opere si inseriscono. Attraverso l'intreccio di dati storici e invenzioni letterarie, assistiamo a un costante scambio tra biografia reale e biografia fittizia che, pur nella diversità di stili e tecniche delle due opere, rimanda a una comune intenzione comunicativa. Per quanto riguarda questo aspetto all'interno delle *Rime*, è importante sottolineare come l'intento dell'autore di introdurre nella narrazione frammentata gli elementi del mondo cortigiano appare in modo particolare sul finire del canzoniere, quasi a voler rappresentare una sorta di cerniera tra l'esperienza biografica delle *Rime* e l'apertura al mondo esterno contenuta nelle novelle. La critica ha infatti evidenziato tra i versi bandelliani un'appendice cortigiana conclusiva, ovvero la presenza di componimenti, raggruppati solidamente nell'estremità dell'opera, non indirizzati alla donna amata ma a varie personalità della cerchia del poeta. Un ulteriore confronto dal punto di vista strutturale con l'opera poetica di Bembo oltre a quello già fatto a proposito della ballata finale della sua raccolta, può risultare decisivo a questo punto per ricostruire le dinamiche interne al canzoniere bandelliano:

It is notable that at the end of the 1530 *Rime*, the ballata of repentance 'Signor, quella pietà, che ti costrinse', composed for the Urbino collection in about 1510 in order to provide an obvious parallel with Petrarch's concluding canzone to the Vergin, was now followed by three recent sonnets on the death of friends (*Rime*, CXLV-CXLVII). This supplement recalls, though on a much smaller scale, the third section of Vellutello's edition of Petrarch, in which the editor grouped poems addressed to persons other than Laura.⁷⁸

L'edizione 1530 delle *Rime* del Bembo presenta cioè una sorta di appendice di testi che richiama il canzoniere petrarchesco approntato da Alessandro Vellutello.⁷⁹ Quest'ultima edizione infatti ha introdotto una manomissione all'ordine dei testi del

⁷⁸ Richardson, 'From Scribal Publication', p. 688.

⁷⁹ Francesco Petrarca, *Le volgari opere del Petrarca con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca* (Venezia: da Sabbio, 1525).

Canzoniere riorganizzandolo in tre parti: la prima con i componimenti scritti in vita di Laura, la seconda con quelli scritti dopo la sua morte e la terza che raccoglieva testi estranei alla vicenda narrata.⁸⁰

In entrambe le opere assistiamo alla presenza di una sorta di appendice finale comunicativa più che narrativa, nella quale si accumulano componimenti personali, in morte di amici, in onore dei più vari personaggi o come testi di risposta. Si tratta di poesie che più nulla hanno a che fare con le vicende amorose del *canzoniere* ma diventano quasi delle appendici, delle aggiunte finali a un *corpus* ben definito. La lettura delle *Novelle* ci permette di chiarire meglio il rapporto dell'autore con le edizioni cinquecentesche di Petrarca. Bandello era in rapporti amichevoli con Aldo Manuzio (a cui è dedicata la novella I, 15), 'col cui mezzo non si stampava libro ne la Magna, in Francia e in Italia che io [Bandello] subito non l'avessi' (II, 11 p. 96); sicuramente conosceva le edizioni aldine di Petrarca se, lodando la correttezza e la pulizia dello stampatore può affermare che la lingua volgare 'di modo era sepolta, e i libri mal corretti, che se Dante, il Petrarca e il Boccaccio avessero veduti i libri loro, non gli avrebbero conosciuti, i quali voi avete ridotti a la lor nativa purità' (dedica I, 15 p. 124). Ma i due testi del *canzoniere* petrarchesco, quello aldino e quello di Vellutello, ebbero esistenze parallele essendo il testo di Vellutello ristampato molte volte fino al 1579; non è quindi improbabile che Bandello fosse a conoscenza anche di questa edizione.⁸¹ Sicuramente lesse le poesie del Bembo e le sue aggiunte finali di sonetti.⁸² Questo si rifletterà nella sua raccolta con una serie di sonetti dedicati a vari personaggi, da Claudio Rangone (CXCIII, p. 245) a Giulio Romano (CXCIV, p. 246), da Francesco I (CXCV-CXCVII, pp. 248-250) a Cesare Scaligero (CXCVIII-CXCIX, pp. 251-252). La scelta compiuta da Danzi di definire 'appendice' questo gruppo di testi non è felice poiché tali componimenti, pur se stampati nella estremità finale dell'opera (dal CXCI al CCV) non sono, come in Bembo o nel Petrarca del Vellutello, semplici aggiunte complementari, sezione di coda compatta e separata dal

⁸⁰ Cfr Stefano Carrai, *Appunti sulle vulgate del Petrarca volgare nel Cinquecento*, Convegno Internazionale 'Petrarca e i compositori fiamminghi', 7-9 Settembre 2006, <http://www.unisi.it/tdtc/petrarca/pdf/CARRAI-Appunti_sulle_vulgate_del_Petrarca_volgare_nel_Cinquecento> [consultato l'11 novembre 2010].

⁸¹ Ricordiamo in proposito che la seconda edizione delle opere volgari di Petrarca stampata dallo stesso Manuzio, pur presentandone ancora il nome, non si è avvalsa della collaborazione editoriale del Bembo; si veda Carrai, *Appunti sulle vulgate*, p. 2.

⁸² Si veda Danzi, 'Introduzione', pp. VII-XXVIII.

canzoniere vero e proprio.⁸³ Essi infatti, in modo originale rispetto alle due precedenti stampe cinquecentesche, si inseriscono all'interno del canzoniere, intervallando quelli dedicati a Mencia. L'opera risulta in questo modo più unitaria e compatta, recuperando le scelte petrarchesche che all'inizio di quello stesso secolo Bembo portò alle stampe con l'edizione aldina delle rime.⁸⁴ Più che di un'appendice trattasi quindi di una vera sezione dell'opera, omogenea al resto del libro. È scelta consapevole dell'autore quella di ampliare il raggio d'azione delle sue liriche verso una prospettiva cortigiana inserendo nel suo canzoniere personaggi e conoscenti estranei al racconto amoroso: egli infatti fa precedere a questo compatto gruppo di testi un componimento di chiusura, il sonetto CXC, che sembra tirare le fila del percorso amoroso descritto, anticipando le tematiche poi riprese nel sonetto-epilogo CCIV; affermare che il canzoniere di Bandello sia stato immaginato come rigidamente ed editorialmente diviso in due parti sul modello petrarchesco è ipotesi da scartare: tale divisione risulta infatti altamente improbabile a causa dell'esiguo numero di componimenti contenuti nell'eventuale sezione finale e dalla totale assenza di giustificazioni narrative e psicologiche. Ciononostante il sonetto CXC segna il passo e mette in pausa la vicenda amorosa per dare spazio a un mondo sociale vicino al poeta che fa da sfondo alla narrazione, contribuendo a renderla più viva e più circostanziata. Ed è pratica che, con le stesse funzioni sociali e artistiche, Bandello compirà nelle sue novelle, ciascuna dedicata a un protettore.

2.6.2 PRESENZA AUTORIALE DIRETTA NELLA FINZIONE: DELIO

Entrambe le opere risentono quindi di una comune matrice cortigiana che ne sottolinea la loro vicinanza. Nobiluomini e nobildonne delle corti italiane e francesi compaiono nelle due opere a un primo livello come dedicatari. Ben prima infatti di entrare a far parte delle rispettive raccolte in versi e in prosa, alcuni tra i sonetti e le novelle hanno avuto una loro vita autonoma essendo inviati a illustri personaggi ai

⁸³ 'Il canzoniere destrutturato di Bandello si conclude così, con un'estrema appendice "cortigiana" di testi, all'insegna della lode e dell'iperbole', in Danzi, 'Introduzione', p. XXVII. Sempre Danzi anticipa l'inizio dell' 'appendice cortigiana', inserendovi i componimenti CLXXXVII-CLXXXVIII a Luigi Gonzaga detto Rodomonte. Questi sonetti, pur encomiastici, risultano separati dalla sezione cortigiana propriamente detta da due testi (la canzone CLXXXIX e il sonetto CXC) dedicati a Mencia. Per questo si è preferito considerare come 'sezione' cortigiana solamente testi contigui compatti e uniti in un gruppo unitario e per certi aspetti isolati dal resto del canzoniere.

⁸⁴ *Le cose volgari di m. Francesco Petrarca* (Venezia: Aldo Manuzio, 1501).

quali Bandello chiedeva aiuto e amicizia.⁸⁵ Lo stile poetico dell'autore risente quindi da un lato dell'importante tradizione petrarchesca per lessico, argomenti e ispirazione; dall'altro esso si caratterizza per una forte innovazione dal rigido petrarchismo che si realizza, ad esempio, nell'introduzione di una sezione finale cortigiana, di componimenti pastorali in cui si sdoppiano le figure del poeta e della donna amata, di un'unità strutturale dell'opera non divisa in parti. In questo modo il canzoniere rientra a pieno titolo nella diversa e molteplice produzione poetica del sedicesimo secolo che, variamente declinando i *Rerum Vulgarium Fragmenta* e i precetti di Bembo, ha rielaborato Petrarca e il petrarchismo imitandolo, innovandolo e declinandolo in un'ampia gamma di soluzioni e forme: quello di Bandello rappresenta quindi un petrarchismo, tradizionale e innovativo, nel secolo dei petrarchismi.⁸⁶

Ben presto però, e lo si vedrà meglio nel capitolo successivo, i dedicatari delle *Novelle* assumono sempre più le caratteristiche di veri e propri personaggi; lo stesso autore, protagonista di entrambe le raccolte, è elemento di indiscutibile vicinanza ideale tra i *Fragmenti* e le *Novelle*, in virtù del suo celarsi sotto lo pseudonimo di Delio. *Alter ego* dello scrittore, è figura presente in entrambe le opere. Il nome Delio compare per la prima volta come pseudonimo nella prefazione del 1511 alla *Calipsychia* dell'amico Tommaso Radini Tedeschi, scritta da Bandello sotto forma di lettera al conte Lazzaro Tedeschi.⁸⁷ Bandello ne parla nella dedica alla novella seconda della Terza Parte:

So che vi sarete meravigliato, Sabino mio candidissimo, de la mia epistola latina che io ho scritto al signor conte Lazaro Tedesco piacentino in lode de la *Calipsichia* del nostro Radino, che egli ha fatto stampar in fronte di essa sua *Calipsichia*. (dedica III, 2 p. 16)

Nel canzoniere si assiste a uno sdoppiamento in chiave pastorale di Mencia e del poeta, il quale assume il nome arcadico di Delio. Trattasi di pseudonimo perfetto in quanto assonante con il nome proprio dell'autore: si veda infatti la vicinanza fonetica

⁸⁵ Questa esistenza autonoma dei singoli componimenti è dimostrata dalla presenza di manoscritti autografi di Bandello. Per le novelle si veda il ritrovamento della novella II, 37 presso la Bibliothèque de la Ville di Tolosa, codice n. 337; già II, 70; ant. n. 3041, probabilmente inviata a quel cardinale Giorgio d'Armagnac dedicatario della novella; per i sonetti cortigiani si veda il ritrovamento del manoscritto autografo presso la Biblioteca Estense di Modena del sonetto CXCI preceduto da: 'Al molto ill. et valoroso Capitano / S^r Conte Claudio Rangone'; e seguito da: 'Affezionatiss^o Servitore / Il Bandello'. Questi elementi dimostrano l'esistenza autonoma sia dei frammenti lirici che delle novelle, solo in un secondo momento inseriti in un progetto unitario di raccolta.

⁸⁶ Si veda Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento* (Padova: Liviana, 1974); e Roberto Gigliucci, 'Appunti sul petrarchismo plurale', *Italianistica*, 34 (2005), 71-75.

⁸⁷ Tommaso Radini Tedeschi, *Calypsichia* (Milano: typis Aeneis excussum per Gotardum Ponticum, 1511). Per un approfondimento della lettera bandelliana si veda Bandello, *Opera latina vel rara*, pp. 47-60.

con 'banDELIO', con una 'l' tramutata in 'i', segni persino graficamente assimilabili. Evidente inoltre il riferimento al mito greco e ad Apollo Delio, dio del sole generato sull'isola di Delo, figlio di Zeus e Latona. Egli è protettore delle Muse e quindi dio della poesia. La presenza di tale personaggio nelle *Rime* e nelle *Novelle*, confrontata con la sua assenza negli altri testi, è segno critico fondamentale che permette alle due opere di caratterizzarsi attorno a un comune nucleo ideale e creativo. La produzione artistica bandelliana infatti ruota interamente attorno alla figura autoriale. Nel canzoniere assistiamo all'innesto di testi pastorali che sdoppiano le figure dei protagonisti della vicenda amorosa; il poeta assume le vesti del pastore innamorato e addolorato:

La Mencia a que' pastor che vede dona
Rose, amaranti, gigli e croco, e mai
Di me non le sovvien, che 'n fuoco coce.

Scherza con tutti e a me sol dona guai,
da me sen fugge, e 'n tutto m'abbandona:
diceva Delio con dolente voce. (LX p. 73)

Il canzoniere in questo modo diversifica la struttura diegetica interna, moltiplicandone i percorsi possibili, ma non per questo viene inficiata l'unità dell'opera. L'innesto, piuttosto compatto, dei componimenti pastorali, rappresenta infatti un elemento comune al petrarchismo cinquecentesco, in originale contrasto creativo con i *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Il poeta, tramutatosi in pastore, pone la sua vicenda terrestre e temporale in una situazione altra e superiore rispetto al susseguirsi degli anni reali. Nel mondo bucolico di Delio a succedersi è il tempo ciclico della natura, eternamente uguale a se stesso, ben rappresentato dalle descrizioni che aprono e chiudono il ciclo:

Dal nostro clima, come 'l ciel dispone,
il verno si diparte, e perde il regno,
e per li campi già si mostra il segno
di più temprata e florida stagione; (XXXV p. 47)

Queste prime uve gialle come cera,
che questa nuova vite prima rende,
onde sì dolce il mosto se n'attende
e d'anno in anno via miglior si spera. (CLIV p. 186)

Tempo ciclico e ripetitivo quello pastorale di Delio, innestato su quello reale vissuto dal poeta che procede in avanti fino alla vecchiaia.

Personaggio dallo stesso nome interviene però anche in tre novelle: la ventisei e la ventotto della Prima Parte e la quaranta della Seconda Parte. In questi casi il

rapporto autore-personaggio è meno diretto ed evidente rispetto al canzoniere. Trattasi però della stessa matrice: anche nelle *Novelle* Delio è *alter ego* dell'autore, assumendo inoltre funzione pratica di risolutore degli intrecci. È importante notare come Bandello nelle *Novelle* ha già scelto di rappresentarsi direttamente, all'interno delle lettere di dedica, mentre sceglie di camuffare sotto pseudonimo la sua presenza nelle narrazioni. Nella novella ventiseiesima della Prima Parte, Delio mette in guardia il protagonista Antonio Bologna su un complotto organizzato per la sua uccisione, ma egli rifiuta i suoi consigli e il suo aiuto. Scrive Bandello:

Aveva Delio detto al signor Lucio Scipione Attellano tutta l'istoria fin qui seguite che voleva metterla in una delle sue novelle, sapendo di certo che 'l povero Bologna sarebbe ammazzato [...]. Non erano l'Attellano e Delio giunti a San Giacomo che sentirono un gran romore, perciò che, non essendo anco il Bologna arrivato a San Francesco, fu dal capitano Daniele da Bozolo con tre altri compagni ben armati assalito e passato di banda in banda e miserabilmente morto, senza che nessuno gli potesse porger aita. (I, 26 p. 257)

Il brano riportato è parte integrante della novella: è chiaro quindi, per il riferimento a 'una de le sue novelle', che il Delio in questione vada identificato come *alter ego* autoriale. Ed è interessante notare come i piani della finzione e della realtà si confondono e si intrecciano in maniera non più scindibile nettamente. Non solo Delio-Bandello è parte integrante della narrazione, intervenendo nell'intreccio; egli addirittura già prospetta una riduzione novellistica della vicenda quando essa è ancora nel suo svolgersi, quando cioè l'elemento tragico della morte ancora non è avvenuto. In questa novella Delio offre un consiglio d'amore; stessa cosa avverrà nella novella ventotto: in questa occasione è Cornelio ad ascoltare le parole di Delio prima di andare incontro al pericolo di morte per amore di una nobildonna presentata, evitando scandali, con lo pseudonimo di Camilla. Il saggio autore, camuffato dietro il carattere, dirà: 'Cornelio mio [...] tu sei troppo appassionato dietro a costei e tanto sei fatto ceco, che la morte tua, che dinanzi agli occhi hai, da te veder non si puote. Onde bisogna che tu ti lasci governar a chi non ha gli occhi velati' (I, 28 p. 284). Cornelio è accecato dalla passione, e ancora una volta Delio interviene come profondo conoscitore delle questioni amorose, già vissute dall'autore nel canzoniere nel quale egli è vittima dello stesso male, la cecità, che ha colpito il protagonista della novella:

Ma com'i lumi gai [di Mencia]
spargon le fiamme agli occhi miei per contro,
ed io quel lampo incontro,
ratto m'accieco, com'al chiaro sole
notturno augel la vista perder suole. (CLXXXIII p. 226)

Il Delio delle novelle è descritto nuovamente impegnato a elargire consigli amorosi a chi è accecato dalla passione nella quarantesima novella della Seconda Parte. In questa occasione l'autore si dilunga in una descrizione di Delio utile ai fini della formazione di un mito personale. Egli entra in scena 'che alcune lettere scriveva', intento quindi e impegnato nella pratica epistolare che sarà cifra delle sue *Novelle* e del suo ruolo cortigiano di cancelliere e segretario. Di lui si motiva poi, autobiograficamente, la lunga esperienza:

E conoscendo per lunga esperienza, perché era uomo assai attempato e che molto del mondo in Italia e fuori aveva visto, e praticato in diverse corti e con vari precipi, quanta fosse difficoltà a trovar un amico che veramente amico chiamar si potesse, troppo altamente gli doleva di questa rodente ruggine venuta nel core a Camillo contro di Giulio. (II, 40 p. 368)

È quindi Bandello anziano, conoscitore di tutte le grandi corti d'Italia e poi esiliato in Francia, pratico del mondo e degli uomini, a descriversi nella sua opera in prosa. I due Delio, il pastore del canzoniere e il cortigiano delle novelle, si uniscono nella funzione comune di specchio autoriale, di *alter ego* utile a diversificare dinamicamente il rigido rapporto autore-personaggio. La struttura è maggiormente complicata dall'essere entrambe le opere caratterizzate dal ruotare attorno all'autore Bandello divenuto personaggio. Sia i *Frammenti*, con la vicenda autobiografica narrata in prima persona, sia le *Novelle*, con la loro struttura epistolare e Bandello sempre presente nelle brigate, sono opere che tendono a sovrapporre i ruoli di autore, narratore e protagonista fino a renderli una singola figura. A questo complesso intreccio Bandello sceglie di aggiungere una figura rifratta, allo stesso tempo autobiografica ma perfettamente fittizia. Il ruolo di Delio diventa quindi fondamentale ai fini di una strategia diegetica delle opere ma anche come elemento di complessità compositiva. Non solamente l'autore è al centro della propria produzione artistica come già accadeva ad esempio in Petrarca per il *Secretum* e il *Canzoniere*; Bandello moltiplica i suoi ruoli e le sue presenze. Delio è assente da ogni altra composizione bandelliana, e appare esclusivamente in queste due opere in frammenti. Ed è proprio questo elemento strutturale del frammento il più importante legame tra i due componimenti.

Restituendo così dignità alla produzione poetica di Bandello attraverso l'analisi della storia esterna e del racconto interno al libro, si è resa visibile una maggiore omogeneità della produzione bandelliana. I *Frammenti* rappresentano un esercizio letterario decisivo verso la formazione delle *Novelle* intese come libro e

non come semplice accumulo di testi: essi infatti introducono legami e collegamenti tra le singole liriche secondo un modello, di origine petrarchesca, che risulterà strutturale anche nella raccolta di novelle. L'organizzazione in cicli unitari, l'accostamento di componimenti dalle tematiche comuni, le dediche a grandi personalità del suo tempo, la costruzione di un impianto narrativo autobiografico che serva a compattare un'opera composta di singole unità assolute: sono tutti elementi che Bandello deriva principalmente dai *Rerum Vulgarium Fragmenta* e dal petrarchismo quattro-cinquecentesco e che, attraverso l'esercizio delle *Rime*, arrivano a caratterizzare intimamente le *Novelle*. Non però, o non solo, nella forma che noi ora leggiamo. Sebbene in misura notevolmente minore rispetto al totale oblio che ha caratterizzato la storia editoriale delle *Rime*, anche la raccolta novellistica del Bandello – dopo un primo momento di successo – ha attraversato vicende critiche altalenanti tali da non permettere un'adeguata considerazione storica dell'autore. L'analisi testuale dei *Fragmenti* ha permesso di approfondire elementi trascurati e nascosti dell'opera, seguendo un percorso che attraverso una prima discussione sui dati filologici e cronologici del testo, ha poi condotto a una disamina più circostanziata degli aspetti tematici e strutturali. In profonda continuità con quanto abbiamo visto essere il processo storico-critico della produzione di Bandello, si rende quindi necessario uno spostamento dell'attenzione verso le *Novelle*, che rappresentano la grande novità della novellistica cinquecentesca. Assimilando la lezione petrarchesca più che il modello decameroniano, Bandello è riuscito infatti a innovare in maniera decisiva il genere e la struttura della raccolta, offrendo inoltre, insieme alle *Rime*, una immagine originale e attenta dell'Italia cortigiana di metà Cinquecento.

I legami tra le due opere, così come le profonde differenze, sono però incomprensibili a una visione sincronica delle *Novelle*: non vi è dubbio infatti che le *Rime* e le *Novelle*, oltre ai legami individuati, primo fra tutti il loro essere organizzati in medaglioni narrativi assoluti, sono strutturate in maniera notevolmente diversa: tanto è chiusa e ordinata la prima raccolta, così è aperta ad aggiunte e caotica la collezione di prose; mentre i *Fragmenti* narrano una storia esemplare che conduce il poeta, attraverso il tormento, verso la conoscenza del vero Amore positivo e vitalistico, così le *Novelle* sono raccolte senza una 'istoria continovata' (III, Il Bandello ai candidi e umanissimi lettori salute, p. 1); così come legati alla tradizione tre-quattrocentesca sono i suoi versi, così invece le sue prose sono spinte verso la

contemporaneità. Questo smarcamento, si vedrà, non è esclusivamente letterario e stilistico: a una lettura attenta, oltre ai numerosi elementi già evidenziati, apparirà infatti evidente una vicinanza strutturale tra le opere che solamente un approccio diacronico del testo attraverso l'analisi delle lettere di dediche può riuscire a far emergere, e il cui superamento diventerà poi la base per un ulteriore approfondimento che prenderà l'avvio dallo studio diretto delle sue narrazioni novellistiche.

2.7 CONCLUSIONI

Nel corso del capitolo si è messa in evidenza la necessità di un approfondimento sul canzoniere di Matteo Bandello, troppo a lungo non adeguatamente analizzato dalla critica. Si è dimostrata l'esigenza di un intervento sull'ordinamento dei componimenti per ricostruire in maniera filologicamente e stilisticamente precisa la *lectio* originale dell'autore. Dopo aver ristabilito un ordinamento corretto si è passati al commento del canzoniere considerato come opera contenente un principio narrativo basato sulle vicende autobiografiche dell'autore ma rilette in chiave fittizia, sulla scia dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* e della variegata stagione del petrarchismo quattro-cinquecentesco, proponendo nuove interpretazioni e nuove attribuzioni per testi oscuri e individuando informazioni nascoste sulla protagonista femminile – Mencia – e sull'interpretazione generale dell'opera – il tema del tradimento. In questo modo è stato possibile far emergere una vicinanza strutturale tra *Rime* e *Novelle* basata su comunanza di temi, ritorni di personaggi e progetto intellettuale. Adottando un approccio identico a quello già utilizzato per i *Fragmenti*, quindi attraverso una rivalutazione dei dati empirici e storici che porti poi a una nuova possibilità di analisi tematiche più originali e precise, si analizzeranno le Quattro Parti alla luce dei risultati fino a ora ottenuti, approfondendo prima le lettere di dedica in virtù di un cambiamento di prospettiva strutturale che sottende a un nuovo progetto culturale, per dimostrarne quindi innanzitutto i legami culturali e, in secondo luogo, i successivi cambiamenti, affrontando l'originalità del ruolo storico e letterario di Bandello.

CAPITOLO TRE – STRUTTURA E RACCONTO NELLE *QUATTRO PARTI DE LE NOVELLE*: LE LETTERE DI DEDICA

Nelle pagine finali del capitolo precedente si è sottolineata una vicinanza strutturale tra le *Rime* e le *Novelle* di Matteo Bandello. È opportuno però mettere in evidenza come per le *Quattro Parti* sia possibile, in virtù della conformazione originale dell'opera e di una vasta bibliografia critica, un approccio ancora più approfondito. Se infatti nel canzoniere, per carenze di documenti, si era costretti a un lavoro di ricostruzione esclusivamente basato sul testo ottocentesco curato da Costa, le *Novelle* permettono di seguire un percorso a ritroso delle vicende compositive in virtù degli spunti e delle informazioni che le sezioni epistolari dell'opera offrono sulla formazione stessa del libro.

In questo capitolo, per dimostrare l'originalità dell'opera, si riscopriranno innanzitutto le fonti storiche e le radici letterarie che sottendono all'invenzione bandelliana di unire epistole e novelle: in questo modo risulteranno evidenti gli elementi e le peculiarità che contraddistinguono la raccolta. Si analizzerà poi l'epistola bandelliana innanzitutto per approfondirne i contenuti metaletterari e offrire un'immagine filologicamente corretta del testo, ricostruendone le fasi evolutive e offrendo tentativi di ripristino di una lezione corretta. Sarà così possibile sottolineare una vicinanza ideologica tra *Novelle* e *Rime* che progressivamente tende a diminuire e si offrirà infine un'interpretazione nuova della struttura delle *Novelle*, basata su una diversa concezione narrativa e sul concetto di verosimiglianza.

3.1 SPUNTI PER UN PERCORSO STORICO-CRITICO DELLA NOVELLISTICA EPISTOLARE BANDELLIANA

Nel 1554 l'editore Busdrago dà alle stampe, nella città di Lucca, tre volumi di novelle di Matteo Bandello. L'autore, ormai settantenne, vive ad Agen, in Francia, sotto la protezione di Gostanza Rangona, ed è vescovo di quella diocesi come sostituto dell'ancora troppo giovane Ettore Fregoso. Il risultato editoriale consta di tre parti per un totale di centottantasei novelle, ciascuna delle quali è introdotta da una lettera di dedica. La stessa struttura viene mantenuta quando l'editore Marsili, nel 1574, decide di pubblicare un quarto volume di ventiquattro testi, a Lione, con l'autore già morto da tredici anni, portando l'intero *corpus* narrativo a un totale di

duecentoquattordici novelle. Di un così elevato numero di testi non rimane che un solo manoscritto verosimilmente autografo contenente una copia della novella trentasette della Seconda Parte, conservato a Tolosa presso la Bibliothèque de la Ville.¹ Mancano informazioni ulteriori per quanto riguarda la storia del libro: gli unici dati analizzabili sono quelli risultanti dalla lettura del testo a stampa e dai quali è possibile individuare un percorso del testo complesso e profondo. La versione che noi conosciamo della raccolta bandelliana è quindi quella tramandata dalle *editiones principes* lucchese e lionese così composte: 1. *La Prima Parte de le Novelle del Bandello* di 59 novelle, con una dedica dello stampatore al Signor Alberigo Cibo Malaspina Marchese di Massa datata 20 marzo 1554; 2. *La Seconda Parte de le Novelle del Bandello* di 59 novelle, con una dedica dello stampatore al Nobilissimo Signor Luca Grilli datata 1 aprile 1554; 3. *La Terza Parte de le Novelle del Bandello* di 68 novelle, con dedica dello stampatore a Scipion Serdini datata 5 giugno 1554; 4. *La Quarta Parte de le Novelle del Bandello nuovamente composte né per l'adietro date in luce* di 24 novelle, con dedica del Marsili al Signor Ludovico Diacceto datata 13 aprile 1573. Ognuna delle quattro parti presenta un prologo dell'autore indirizzato direttamente ai lettori che introduce il susseguirsi di dediche e novelle. Prima di ricostruire un percorso evolutivo che sottolinei somiglianze e differenze che hanno caratterizzato l'evoluzione del progetto narrativo di Bandello, è necessario domandarsi quanto le scelte finali dell'autore siano da considerare razionalmente conseguite. È cioè opportuna una ricognizione storica della caratteristica essenziale delle sue prose, ovvero la presenza di un'epistola che, come scudo protettivo e introduzione retorica, anticipa ciascuna delle duecentoquattordici narrazioni che compongono l'opera. Essa si realizza infatti come l'unione di due diversi generi editoriali, entrambi di notevole importanza nel Cinquecento: da un lato la raccolta di novelle, e valgano su tutti gli esempi coevi di Doni, Straparola, Lasca.² Dall'altro l'epistolario, con il successo della pubblicazione delle *Lettere* di Pietro Aretino, il cui primo libro viene stampato nel 1538, e successivamente con i lavori del Lando e

¹ Bibliothèque de la Ville di Tolosa: codice n. 337; già II, 70; ant. n. 3041. Unico altro esemplare manoscritto, ma non autografo, riporta la novella II, 21 ed è conservato al Museo Civico Correr di Venezia: codice n. 3274, nuovo 3000, 14. Per una descrizione dei due manoscritti si veda Gioachino Brognoligo, 'Nota', in Matteo Bandello, *Le Novelle* (Bari: Laterza, 1910), V, pp. 334-343.

² Anton Francesco Doni, *La moral philosophia del Doni tratta da gli antichi scrittori* (Venezia: Marcolini, 1552); Giovanni Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* (Venezia: Comin da Trino, 1550-1553); L'opera del Lasca, probabilmente incompiuta, ha una prima edizione molto tarda: Anton Francesco Grazzini (detto il Lasca), *Le cene* (Londra [ma Parigi]: G. Nourse, 1756).

soprattutto di Andrea Calmo e di Girolamo Parabosco.³ Il genere epistolare struttura la raccolta di Bandello, dotandola di una continua cornice e di un andamento meno statico; esso contribuisce cioè alla costruzione di un ordine da intendere in chiave decisamente nuova rispetto a quanto la tradizione novellistica aveva abituato. Ma questa novità che, abbiamo visto, è portata avanti nel tempo dall'autore all'interno della sua stessa produzione artistica, deve essere retoricamente e stilisticamente individuata per conferire al progetto bandelliano quella razionalità programmatica che rende le sue scelte vere operazioni culturali e non mere occasioni casuali. Tutto ciò è infatti reso possibile da una frequentazione del genere da parte dell'autore che ha radici sia nella sua formazione culturale che nei suoi più precoci lavori letterari ed editoriali.

3.1.1 IL GENERE EPISTOLARE NELLA PRODUZIONE GIOVANILE DI BANDELLO

Ampliando infatti il raggio d'azione all'intero *corpus* della sua produzione per ricostruire fino in fondo le caratteristiche della sua *ars narrandi*, è possibile affermare che già nel 1509, con l'autore molto giovane, è probabilmente la lettura delle epistole petrarchesche a spingere Bandello a cimentarsi a sua volta con la traduzione del *Decameron*.⁴ Il diciassettesimo libro delle *Senili* infatti è composto di tre epistole indirizzate a Boccaccio, nell'ultima delle quali, la XVII, 3, è presente la trasposizione latina dell'ultima novella del *Decameron* (X, 10). Nei primi anni del Cinquecento Bandello ripete la stessa esperienza, con notevoli somiglianze rispetto al predecessore. Il risultato sarà la pubblicazione, a Milano, della *Titi Romani Aegisippique Atheniensis amicorum historia*.⁵ Scritta nel 1508, essa è la traduzione della novella numero otto della decima giornata del *Decameron*, ed è dedicata a

³ Pietro Aretino, *Le lettere* (Venezia: Marcolini, 1538); Ortensio Lando, *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser né di eloquenzia né di dottrina alli uomini inferiore* (Venezia: Giolito, 1548); Andrea Calmo, *I piacevoli e ingegnosi discorsi in più lettere composti* (Venezia: Comin di Trino, 1547). Seguiranno altri tre libri: nel 1548 sempre per l'editore Comin, nel 1552 per l'editore Alessi e nel 1566 per i tipi del Farri; Girolamo Parabosco, *Libro primo delle lettere amorose* (Venezia: Giolito, 1545). A esso faranno seguito un *Libro secondo* per lo stampatore Gherardo nel 1548, un *Libro Terzo* per lo stampatore Griffio nel 1553 e un *Libro Quarto* nel 1554 di nuovo presso Giolito.

⁴ Per le citazioni si utilizzerà l'edizione Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, 3 edn, 2 voll. (Torino: Einaudi, 1992). Il numero romano indicherà la giornata, seguito da un numero arabo a indicare la novella.

⁵ La prima edizione è Matteo Bandello, *Titi Romani: Egesippique Atheniensis amicorum historia: in latinu versa per F. Matthaem Bandellum Castronovensem or. Praenominatim dicata clarissimo Adulescenti: Philippo Saulo Genuesi Iuris Caesarei atque pontificii alumno* (Milano: Gottardo da Ponte, 1509). Una trascrizione moderna è in Id., *Opera latina inedita vel rara*, pp. 182-224. Si veda per un rapido commento Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, pp. 153-164.

Filippo Sauli, genovese di otto anni più giovane del nostro autore.⁶ Nella lettera a lui indirizzata, Bandello richiama alla memoria l'esperienza della traduzione petrarchesca e ne ripete i temi di fondo, scrivendo che 'in hac vero nostra, horatiani praecepti non immemores, verbum verbo reddere non curavimus, sed ipsam, pluribus locis nostris verbis, explicuimus'.⁷ Il passo rimanda quasi letteralmente a Petrarca, il quale aveva scritto:

Itaque die quodam, inter varios cogitatus animum more solito discerpentes, et illis et mihi, ut sic dixerim, iratus vale omnibus ab tempus dicto, calamum arripiens, ystoriam ipsam tuam scribere sum aggressus, te haud dubie gavisurum sperans, ultro rerum interpretem me tuarum fore. Quod non facile alteri cuicunque prestiterim, egit me tui amor et historie. *Ita tamen, ne Horacianum illud poetice artis obliviscerer, nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres, historiam tuam meis verbis explicui*, imo alicubi paucis in ipsa narratione mutatis verbis aut additis, quod te non ferente modo sed favente fieri credidi.⁸

Successivamente Bandello, così come già aveva fatto Petrarca, discute circa la veridicità o falsità della novella tradotta, tema che sarà poi fondamentale e più volte ripreso nelle sue *Novelle*:

*Atqui si quaesierit quispiam resne vera vel ficta sit, illud Crispi Salustii respondebis: fides penes authorem – scilicet Ioannem – sit, qui primus historiam hanc in lucem edidit. Scimus tamen futuros nonnullos qui hanc non historiam, sed fabulam vocabunt ea duntaxat ratione quod, quaecunque illis sunt factu difficilia, aliis impossibilia arbitrantur [...]. Res autem vel vera vel ficta fuerit, haud in magno ponendum est discrimine.*⁹

Anche in questo caso le parole di Bandello rimandano a stilemi classici ma ricalcano quasi pedissequamente il precedente petrarchesco: 'Quisquis ex me queret an hec vera sint, hoc est an historiam scripserim an fabulam, respondebo illud Crispi: "Fides penes auctore (meum scilicet Johannem) sit"'. Subito prima infatti Petrarca aveva scritto: 'Que licet a multis et laudata et expetita fuerit, ego rem tuam tibi non alteri dedicandam censui'.¹⁰ In maniera speculare Bandello prima non attribuisce a se stesso il giudizio sull'opera: 'decorem vero illi, nostra hac veste, addiderimus an potius nostris commentis deformata sit, iudicabunt alii'; successivamente, come Petrarca e come sarà in seguito per ciascuna delle sue duecentoquattordici novelle, dedica la traduzione al dedicatario suo amico: 'Quibus quum aliquid a nobis denegari

⁶ 'La lettera proemiale è del 28 agosto; quindi mi par normale che un lavoro di traduzione [...] sia dello stesso periodo estivo del 1508', scrive Carlo Godi in Bandello, *Opera latina inedita vel rara*, p. 42.

⁷ Bandello, *Opera latina inedita vel rara*, p. 188.

⁸ In mancanza di un'edizione moderna completa delle *Senili*, il testo è tratto da Jonathan Burke Severs, *The Literary Relationships of Chaucer's 'Clerkes Tale'* (Oxford: Oxford University Press, 1942), p. 291 (corsivo nostro).

⁹ Bandello, *Opera latina inedita vel rara*, p. 189 (corsivo nostro).

¹⁰ Burke Severs, *The Literary Relationships*, pp. 291-292.

inhumanum sit facturi operae precium videmur historiam ipsam nomini tuo, Philippe suavissime, dicare, qui verae amicitiae columnen et ticinensis academiae singulare ornamentum esistis'.¹¹ La traduzione della novella X, 8 mostra maggiore affinità con l'originale boccacciano nella sezione finale del testo 'per stanchezza dell'infedele traduttore, provato da cinque giorni di fatica letteraria', e termina con una glossa di Bandello, non presente quindi nel *Decameron*, sul senso dell'amicizia, esattamente come la novella riprodotta da Petrarca terminava con un'aggiunta del traduttore.¹² La struttura dell'epistola petrarchesca, nel suo avvolgere la novella prima introducendola, poi commentandola e infine proseguendo verso nuove argomentazioni, è però molto diversa dalla forma adottata da Bandello sia nella traduzione latina del 1509 sia nelle successive *Novelle*, ed è forse più simile agli stratagemmi del Salernitano per il riprendere autorialmente in mano il filo del discorso subito dopo la fine della narrazione. Valutando però le edizioni cinquecentesche delle epistole petrarchesche, quindi le *Senili* fruibili a Bandello, si nota che la gran parte del testo che seguiva la traduzione latina della novella veniva erroneamente considerata una lettera autonoma, numerata XVII, 4.¹³ Il diciassettesimo libro delle *Senili* veniva cioè stampato come dotato di quattro e non tre epistole: è da questa particolare forma che l'autore trae ispirazione. La struttura del dittico bandelliano (epistola-novella) si avvicina così di molto al modo in cui veniva letta, nel sedicesimo secolo, l'epistola petrarchesca contenente la traduzione dal *Decameron*, che può essere così considerata, per vicinanze stilistiche e strutturali, uno dei più importanti precedenti formali dell'opera narrativa di Bandello, più di quanto un confronto con le moderne edizioni, filologicamente corrette, lasciasse trasparire.

Dopo alcuni anni dalla pubblicazione della novella di Tito Romano, Bandello ormai ventisettenne si cimenta direttamente con l'organizzazione di una vera raccolta epistolare. Sarà egli infatti, con Marcantonio Sabino, a curare nel 1512 la pubblicazione dei *Ioannis Tollentinatis II Equitis Epistolarum Libri III*, editi a Milano per i tipi di Giovanni Castiglione.¹⁴ Il genere non è già più, come si è visto,

¹¹ Bandello, *Opera latina inedita vel rara*, p. 188.

¹² Bandello, *Opera latina inedita vel rara*, p. 44.

¹³ Francesco Petrarca, *Librorum Francisci Petrarche Impressorum Annotatio* (Venezia: Simone de Luere, 1501); Id., *Librorum Francisci Petrarche Impressorum Annotatio* (Venezia: Simone Bevilacqua, 1503).

¹⁴ Joannis Tollentinas, *Ioannis Tollentinatis II Equitis Epistolarum Libri III* (Milano: per Ioannem Castilioneum, 1512).

totalmente nuovo nella pur giovanissima carriera bandelliana, così come ampiamente conosciute sono le potenzialità da esso offerte: scrittura privata ma concepita, o riorganizzata, in prospettiva di un pubblico più ampio rispetto a quello dei singoli dedicatari, l'epistola restituisce la biografia e la vita dell'autore così come egli stesso decide di raccontarla. Nei tre libri di Giovanni Tollerino, che sarà poi presente nelle *Novelle* come narratore di I, 31 e dedicatario di III, 41, il nome di Matteo Bandello viene più volte citato in virtù del suo lavoro di revisione; nell'ultima lettera scritta da Antonio Sabino, personaggio che riapparirà anch'egli come narratore di I, 4 e dedicatario di III, 2, in proposito si legge: 'epistolas ipsas F. Mattheo Bandello viro et moribus et litteris ornatissimo: recognoscendas dedi'.¹⁵ Queste parole, non scritte direttamente da Bandello ma contenute in un testo di cui egli stesso ne curava l'edizione, rappresentano un primo indizio della capacità del genere epistolare di esser sfruttato in chiave agiografica oltre che biografica.

3.1.2 PRECEDENTI STORICI DELLE LETTERE BANDELLIANE

Successivamente, con l'utilizzo dell'espedito epistolare nell'incastonare le sue duecentoquattordici novelle, Matteo Bandello compie un ulteriore passo avanti: in questo caso infatti le lettere di dedica, pur costruite nella maggior parte dei casi seguendo i dettami dell'epistolografia, sembrano trovare giustificazione esclusivamente nel campo della finzione. Nessuna di esse infatti è stata ritrovata negli archivi delle famiglie alle quali queste missive furono indirizzate: una simile e totale mancanza può legittimamente far pensare a epistole ideate e scritte per far parte della sua opera maggiore, e non per essere realmente spedite.¹⁶ A questa assenza di riscontri pratici si aggiungano, a sostegno dell'ipotesi, alcuni elementi deducibili dalla lettura delle stesse. Le lettere e i rispettivi dedicatari rientrano in una seconda fase della produzione bandelliana, la prima essendo la scrittura della novella. L'autore infatti ci informa di recuperare una narrazione in molti casi scritta tempo prima e, per inserirla nel libro che stava assemblando, sceglie un dedicatario e scrive l'epistola:

¹⁵ L'*editio princeps*, unica edizione dell'opera, non presenta una numerazione delle 38 carte. Il passo citato è alla 36 recto.

¹⁶ Se è infatti possibile che Bandello possa essersi servito di copie di epistole realmente inviate, anche per la quantità di episodi e personaggi reali che popolano la sua opera, è da escludere che tali lettere non siano state totalmente rivisitate in prospettiva della pubblicazione: valgono come indizi il profondo legame che collega le epistole alle novelle e la loro struttura identica e ripetitiva. Le notizie all'interno della raccolta di un'aggiunta della dedica successiva alla scrittura della novella, quindi appositamente creata per essere inserita nel libro, avvalorano ulteriormente questa ipotesi.

Io ritornato a casa, essa novella scrissi, e posi appresso l'altre già da me scritte. E a questi dì, rivolgendo le reliquie dei miei libri e scritti [...] mi venne tutela del vostro nome; (I, 23 p. 227)

Ora, rivolgendo questi dì le scritture de le mie novelle, questa mi venne a le mani e mi parve di quella farvene un dono e porla sotto l'ombra del vostro nobilissimo e dotto nome; (I, 25 pp. 240-241)

Io rivolgeva questi dì molte de le mie scritture che in un forziere senz'ordine erano mescolate sì come a caso quivi dentro erano state gettate. E venendomi a le mani alcune mie novelle che ancora non erano state trascritte né collocate sotto la tutela d'alcun padrone o padrona miei, restai forte smarrito che ancora a voi nessuna donata ne avessi, avendone di già dedicate a questi ed a quelle più d'un centinaio; onde me stesso accusai di trascuraggine ed inavvertenza grandissima, che tanto tardato avessi a mandarvene una in segno de la mia riverenza ed osservanza verso voi.¹⁷ (I, 57 p. 508)

I riferimenti a effettivi invii vanno interpretati come elementi di pura finzione, non senza trascurare che essi compaiono in circa la metà dei componimenti; una seconda metà presenta infatti i soli elementi della classica dedicatoria. E, in ogni caso, l'eventuale presenza nella raccolta di singoli brani o di intere epistole realmente inviate non modifica le caratteristiche fondamentali di un libro creato per il pubblico ricostruendo una descrizione autobiografica che è parte della finzione letteraria, e come tale va trattata, pur negli agganci che essa propone alla storia e alla storiografia. È quindi attraverso le epistole, più che nelle novelle, che Bandello sceglie di raccontare non solo le corti ma la sua vita, o perlomeno quelle parti e in quei modi che lui stesso ha scelto di preservare. Attingendo a un contesto più circoscritto, le lettere risultano quindi più compatte e unite rispetto alla vastità stilistica e sociale proposta nelle novelle. Attraverso le lettere infatti l'autore descrive se stesso in un mondo fatto di intrighi, matrimoni, guerre e momenti di vita quotidiana: l'invio della novella diventa pretesto per la narrazione di una vicenda personale esemplare. Pur se priva, nella totalità delle quattro parti, di una 'istoria continovata' intesa come vicenda dotata di un inizio, uno svolgimento e una fine, l'opera è allo stesso tempo fortemente intrisa di Storia e di storie: da un lato le grandi vicende che segnarono il suo secolo, dalle guerre d'Italia (II, 12-II, 20) agli atti eretici di Lutero (IV, 10) ed Enrico VIII (II, 37) che tanto scandalizzarono un Bandello prima frate domenicano poi vescovo; dall'altro matrimoni di cortigiani, malattie di nobildonne, semplici giornate trascorse a caccia. Il filo rosso che percorre l'intera opera è rappresentato proprio dal mondo, e dagli abitanti che lo popolano,

¹⁷ A simili conclusioni si giunge con le dediche II, 2 – 27 – 29 – 40; IV, 2. Rari i casi in cui dediche e novelle vengono descritte come contemporaneamente concepite: così potrebbe essere interpretata, ad esempio, la III, 9: 'scritta che l'ebbi [la novella] pensai a cui donar la dovessi, e subito voi m'occorreste' (III, 9, p. 52).

della sezione epistolare. Un racconto nel quale il protagonista è allo stesso tempo sempre presente e sempre in disparte, e che rappresenta una delle profonde innovazioni dell'ultima narrativa bandelliana: un'ossimorica 'centralità periferica' che ha come obiettivo quello di lasciare spazio a una corte vista attraverso gli occhi critici di Bandello, una corte e un libro in cui l'autore, sempre al centro, cerca comunque di allontanarsi in maniera nuova dal narratore e dal lettore.

Epistole composte per la pubblicazione, inviate a personalità reali e popolate di situazioni vere e veritiere, esse rimandano però, in questa ottica, esclusivamente al campo della finzione. Ideate non con l'obiettivo di informare o inviare notizie, le lettere di Bandello nascono con il duplice intento di raccontare storie e di costruire la personalità del proprio autore. Per come sono strutturate e scritte, sembrano infatti indirizzate ai futuri lettori più che al destinatario indicato in principio. Esse risultano così debitorie all'esperienza di Plinio il Giovane piuttosto che a quella di Cicerone, nonostante quest'ultimo venga citato molto più frequentemente nell'opera.¹⁸ Se le letture petrarchesche hanno influenzato la formazione culturale di Bandello, è interessante notare come Plinio rappresenti un ulteriore modello formale e stilistico intervenuto più direttamente al momento della nascita della raccolta. Circa la sua vicinanza è interessante analizzare l'epistola d'apertura del primo libro delle lettere di Plinio il Giovane: 'Frequenter hortatus es ut epistulas, si quas paulo curatius scripsissem, colligerem publicaremque. Collegi non servato temporis ordine (neque enim historiam componebam), sed ut quaeque in manus uenerat'.¹⁹ Lo scrittore latino in queste primissime frasi della sua opera afferma esser stata l'insistenza dell'amico Settimio Severo a convincerlo a pubblicare le sue lettere, così come Bandello nel prologo scriverà che 'essendo alcuni amici miei che desiderano vederle, [...] tutto il dì m'essortano a darle fuori' (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1). È una *excusatio sui*, espediente retorico classico riutilizzato nel corso dei secoli. Più importante è l'affermazione di Plinio di non servare alcun ordine di tempo nella raccolta, né di voler comporre una storia. Tema, questo, ricorrente nelle *Quattro Parti de le novelle*, nelle quali ritorna quasi in traduzione letteraria la descrizione sul

¹⁸ Rispetto alle epistole ciceroniane, le lettere di Plinio 'are more diverse, more truly literary in their quality of having been written with an eye to the casual reader, rather than the definite recipient', in Godfrey Frank Singer, *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline and Residual Influence* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993), p. 7. Si veda inoltre che Marco Tullio Cicerone viene citato in I, 34; II, 10; II, 37; II, 46; II, 58; III, Il Bandello ai candidi ed umanissimi lettori; Plinio compare solo nella novella II, 46.

¹⁹ Cai Secundi Plini, *Epistularum Libri Decem* (Oxford: Oxford University Press, 1963), I, 1 p. 5.

modo in cui raccoglierà i testi: ‘non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme’ (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1). Lo spunto alla pubblicazione da parte di Bandello è anche dettato dall’essere, alcune novelle, già state rese pubbliche: ‘essendone state vedute pur assai’ (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1); così come lo stesso Plinio afferma nella seconda lettera a Plinio Arriano: ‘maxime quod libelli quos emisimus dicuntur in manibus esse, quamuis iam gratiam novitatis exuerint’.²⁰

Nel nostro contesto comparativo, essendo le epistole bandelliane così legate all’aspetto narrativo in virtù del loro stretto rapporto con le novelle, è di notevole interesse critico la lettera ventisettesima del settimo libro pliniano. In essa infatti l’autore, caso unico nella raccolta, sfrutta in maniera esemplare le potenzialità del genere epistolare offrendo tre narrazioni all’amico Sura, tre ‘novelle’ potremmo anacronisticamente definirle. Esse non sono frutto dell’invenzione dell’autore: unite dal tema comune del fantastico e del paranormale – l’esistenza dei fantasmi – le tre storie portano Plinio alla conclusione del credere a simili fenomeni: ‘Ego ut esse credam in primis eo ducor, quod audio accidisse Curtio Rufo’.²¹ Egli riporta cioè un episodio che ha sentito essere accaduto a Rufo. Introduzione simile per la seconda storia, ancora una volta ascoltata da altri: ‘Iam illud nonne et magis terribile et non minus mirus est quod exponam ut accepi’.²² Così le frasi che fungono da cerniera tra la seconda e la terza storia pongono accento sul tema della veridicità dell’argomento che deriva dall’attendibilità di chi lo ha raccontato: ‘Et haec quidem adfirmantibus credo; illud adfirmare aliis possum. Est libertus mihi non inlitteratus’.²³ L’originalità di autonomi inserti narrativi nella epistola fa pensare a quelli che successivamente saranno gli sviluppi delle novelle bandelliane, spedite ad amici e sempre immaginate come raccontate da altri e semplicemente riportate e trascritte dall’autore. Le epistole di Plinio ‘were written with a definite eye to publication and preservation for the pleasure of posterity [...]. We are given much knowledge that is the more valuable for its minuteness. There is likewise given a personal revelation of the character of the author, his particular philosophy of life, influenced as it was by both the times in which he lived and the social class of which he was a representative’.²⁴ Esattamente

²⁰ Plini, *Epistularvm*, I, 2, p. 6.

²¹ Plini, *Epistularvm*, VII, 27, p. 220.

²² Plini, *Epistularvm*, VII, 27, p. 220.

²³ Plini, *Epistularvm*, VII, 27, p. 221.

²⁴ Singer, *The Epistolary Novel*, pp. 5-6.

come farà Bandello, Plinio sceglie un'epistola breve, solitamente monotematica, nella quale frequenti sono i riferimenti alla vita di corte a lui contemporanea – e in questa caratteristica va forse visto il notevole successo che le sue epistole hanno raccolto in periodo rinascimentale – sia descrivendone episodi storicamente decisivi, sia dando spazio a pettegolezzi e semplici voci rubate nei corridoi dei palazzi dei signori romani. Le caratteristiche di fondo della raccolta bandelliana manca del numero di spunti sulla propria vita privata, elementi invece contenuti nei libri di Plinio il Giovane, il quale è probabile avesse però raccolto lettere realmente spedite e solo in un secondo momento modificate per la pubblicazione, a differenza delle epistole bandelliane perlopiù nate come parte di una raccolta di finzione. Se quindi l'esperienza delle lettere petrarchesche e pliniane ha contribuito alla nascita di un'opera come quella di Bandello che riunisce in un solo *corpus* unitario due generi, quello epistolario e quello novellistico, la pratica di accostare novella e lettera ha precedenti ulteriori cronologicamente più vicini al nostro autore, in una linea storica che accomuna Bandello a Sermini, a Salernitano e a Da Porto.²⁵ Ricostruire le ragioni di uno scambio stilistico diviene fondamentale per contestualizzare le varie scelte bandelliane nella prospettiva finale di una raccolta di novelle in quattro parti che sancisce poi un netto smarcamento nei confronti dei suoi prossimi predecessori.

3.2 LA NOVELLISTICA EPISTOLARE TRA QUATTRO E CINQUECENTO

L'analisi dei primi rapporti di Bandello con l'epistola ha evidenziato particolare vicinanza con Plinio e Petrarca. Ma come è stato necessario nel capitolo precedente ricostruire per le *Rime* i rapporti con i più vicini canzonieri al fine di poter dedurre le caratteristiche originali che da quelli li contraddistingueva, così è necessario sottolineare come l'epistola bandelliana sia debitrice non solo di esperienze classiche e trecentesche. Per mettere in evidenza l'originalità dell'opera bandelliana è utile metterla a confronto con quelle opere che, cronologicamente più vicine, risultano più simili da un punto di vista strutturale. L'idea di unire epistola e novella nasce probabilmente per la prima volta in età moderna con Gentile Sermini. Non è dato sapere con certezza se Bandello avesse avuto modo di leggere le novelle del senese

²⁵ Alla rassegna deve essere aggiunto, come evidenziato dal Cherchi, la probabile lettura da parte di Bandello delle epistole del Guevara, per cui si veda Paolo Cherchi, 'Funzione del paratesto nelle *Epistole* di Guevara e nelle *Novelle* di Bandello', *Paratesto*, 1 (2004), 41-54.

Sermini, raccolte dall'autore nella prima metà del XV secolo.²⁶ Esse infatti vengono introdotte da un'epistola nella quale è però assente il *topos* esplicito della dedica; questa è immaginata come una risposta a una classica richiesta di poter leggere opere di cui tanto il destinatario ha sentito parlare, nella fattispecie nel corso di un soggiorno ai bagni di Petriolo:

Diletto e caro fratello, ricevetti una tua lettera contenente, che trovandoti tu al bagno di Petriolo, sentisti ed in rime ed in prose dire alcune cosette di mio, le quali per tua cortesia dicesti che piacquero; ed in essa mi preghi, che di quelle, quando io possa, ti mandi la copia. (p. 9)

Sermini prosegue nella lettera affermando di non aver previsto alcun ordine per le sue novelle, tanto che 'non libro, ma un paneretto di insalatella si debba chiamare, e però questo nome li pongo: nel quale senza dell'altrui niente toccare, tutte sono erbe di nostro orto ricolte' (p. 9). Le quaranta novelle vengono quindi immaginate come un unico gruppo di testi riuniti per l'occasione e 'infrascritti', ovvero scritto subito dopo la lettera. Il desiderio del fratello dell'autore è quindi all'origine non solo della pubblicazione dell'opera ma anche dell'invio e quindi della nascita stessa della raccolta. L'autore informa il lettore che, dopo aver avuto notizie dal fratello, mette insieme una 'insalatella' di testi e li invia accompagnati da una lettera. Il ruolo nel campo della finzione attribuito al destinatario si conclude nella lettera introduttiva: i quaranta testi narrativi che seguono, sebbene l'ultimo incompleto, in nulla lasciano trasparire interventi allocutivi dell'autore o interruzioni alla narrazione. L'unico elemento che allarga il raggio d'azione della novella creando un collegamento tra il testo e l'esterno è nel principio della prima novella:

Se delle cose preterite non apparissero scritture, non è detto che di esse memorie perfette nella mente de' presenti, siccome sono, fussero: e perché non passi senza alcuna memoria, una piacevole novelletta nuovamente a mie orecchie venuta mi piace narrarvi. (p. 11)

L'uso dell'allocutivo alla seconda persona plurale mostrerebbe un rivolgersi piuttosto a un pubblico che al fratello destinatario, nei confronti del quale l'autore nella lettera utilizza sempre la seconda persona singolare. Esso rappresenta però l'unico caso della raccolta in cui la narrazione sembra superare i propri confini per mostrarsi a un pubblico di lettori e ascoltatori. È assente ogni tentativo strutturale di sfruttare diegeticamente il genere epistolare: esso si manifesta, in questo caso, come semplice

²⁶ Sermini non viene mai citato dall'autore, e un'analisi stilistica e contenutistica di testi non consente particolari richiami. Egli non viene citato nemmeno in Gioachino Brognoligo, 'I libri e gli autori del Bandello', *Rassegna critica della letteratura italiana* 18 (1913), 1-49. Composte verso il 1424, si veda l'edizione moderna Gentile Sermini, *Novelle* (Lanciano: Carabba, 1911). Le citazioni, tra parentesi nel testo, sono tratte da questa edizione.

artificio retorico autoriale. Ciononostante l'esempio di Sermini di offrire una narrazione novellistica attraverso un'epistola, nella quale sono evidenziati riferimenti privati e personali, rappresenta senza dubbio un precedente fondamentale negli sviluppi letterari che porteranno alla complessa cornice bandelliana.

3.2.1 L'*HISTORIA* DI ENEA SILVIO PICCOLOMINI

Tappa più complessa e per certi aspetti più vicina ai risultati analizzati nelle *Quattro Parti de le novelle* è l'*Historia de duobus amantibus* di Piccolomini.²⁷ La novella latina di Piccolomini raggiunge tra Quattro e Cinquecento un successo di pubblico vasto ed europeo, testimoniato dalla presenza di più di settanta tra incunaboli e cinquecentine. Fu letta e ampiamente riutilizzata anche da Bandello che ne sfrutta, ampliandole, intere sequenze narrative all'interno di più novelle.²⁸ Di particolare interesse è però l'apporto strutturale – meno studiato dalla critica – che l'opera latina può aver avuto nei confronti della costruzione bandelliana. L'*Historia* di Piccolomini – come sarà poi quella di Da Porto – è introdotta da un'epistola dedicatoria strettamente legata alla narrazione, seguendo un procedimento che verrà ripreso da Bandello in maniera quasi identica. La lettera è inviata a Mariano Sozzini, 'utriusque iuris interpreti et concivi' senese.²⁹ In essa l'autore risponde a un'esplicita richiesta di scrivere una storia d'amore, nonostante l'età avanzata non sia ormai più idonea per simili trattazioni; trattasi, viene sottolineato, di una vicenda realmente accaduta: "Quis enim tam nequam est, ut mentiri velit, cum vero potest se tueri?" si chiede infatti l'autore, il quale procede offrendo una lettura utilitaristica del testo, rivolta alle giovani donne e ai giovani uomini:

Audiant igitur adolescentule et hoc edocte casu videant, ne post amores iuvenum se eant perditum. Instruit hec historia iuvenes, ne militie se accingant amoris, que plus fellis habet quam mellis, sed obmissa lascivia, que homines reddit insanos, virtutis incumbant studiis, que possessorem sui sola beare potest.³⁰

Oltre quindi all'influenza certa che la novella ha avuto per diverse novelle bandelliane, l'opera, per come è organizzata, può aver influito nell'unità minima che

²⁷ La novella di Papa Pio II viene stampata per la prima volta in Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus* (Colonia: Ulrich Zell, 1468). Per una versione moderna con testo a fronte – da cui si citerà la versione originale latina – si veda Id., *Historia de duobus amantibus*, a c. di D. Pirovano (Alessandria: Edizioni Dell'Orso, 2001).

²⁸ Oltre ai già citati lavori filologici di Di Francia che per primo ha saputo riconoscere un rapporto tra Piccolomini e Bandello, si veda per i precisi rimandi testuali il più recente studio di Donato Pirovano, 'Riscritture bandelliane: rapporti tra le *Novelle* e l'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini', *Filologia e Critica*, 27 (2002), 3-43.

²⁹ Piccolomini, *Historia*, p. 19.

³⁰ Piccolomini, *Historia*, p. 20.

è alla base delle Quattro Parti di Bandello. La forma epistolare introduttiva è infatti per molti aspetti simile a quella sviluppata e reiterata nelle *Novelle*, contenente dedicatario e proposta di lettura. Lo stesso argomento trattato, ovvero il rapporto sconveniente tra amore e vecchiaia, è a grandi linee ripreso da Bandello nella lettera trentatreesima della Terza Parte inviata al signor Roberto Sanseverino Conte di Gaiazzo come appare dal seguente confronto:

<i>Historia de duobus amantibus</i> pp. 19-20	dedica III, 33 p. 157
Iuvenes animos res ista delectat et tenera corda deposcit. Senes autem tam idonei sunt amoris auditores quam prudentie iuvenes.	Medesimamente la giovinezza ha i suoi giuochi e passatempi, e il giovine può fare di molte cose, e non meriterà castigo né riprensione, che se un vecchio e attempato far le volesse, sarebbe meritevolmente da tutti beffato.
[...]	Lo innamorarsi e far il galante con le donne pare che a' giovini convenga
Nullius amore tenetur mulier nisi quem viderit etate florentem.	[...]
[...]	non avendo il vecchio le debite forze che in amore si ricercano
Nec quicquam senectute est deformius que Venerem affectat sine viribus.	[...]
[...]	Egli un giorno narrò una gran pazzia che in quei dí ad un vecchio innamorato avvenne di fare, che nel vero fu grandissima e può benissimo ammaestrare, chi la saperà, di non cascare in simili errori.
Instruit hec historia iuvenes ne militie se accingant amoris, que plus fellis habet quam mellis, sed obmissa lascivia que homines reddit insanos, virtutis incumbant studiis que possessorem sui sola beare potest. In amore autem quot lateant mala, si quis nescit, hinc poterit scire	

L'epistola di Piccolomini però manca di un elemento fondamentale che caratterizza la novità dell'impianto strutturale delle Quattro Parti: è infatti direttamente l'autore a incaricarsi in questo caso della narrazione. Piccolomini non effettua alcun tipo di riflesso diegetico: nella lettera non si accenna a una particolare brigata né a una fonte precisa. Il contesto è cioè del tutto occasionale, scarno di spunti empirici che esulino in maniera autonoma dalla narrazione.

3.2.2 IL NOVELLINO DI MASUCCIO SALERNITANO

Dalla novella spicciolata si passa a una raccolta vera e propria con il *Novellino* di Tommaso Guardati, meglio noto come Masuccio Salernitano.³¹ Quest'opera è

³¹ La prima edizione, postuma, è Masuccio Salernitano, *Novellino* (Napoli: Francesco del Toppo e Sisto Riessinger, 1476); seguiranno all'*editio princeps* numerose edizioni. Le più vicine a Bandello sono: Id., *Novellino* (Venezia: J. e G. de Gregorii, 1492); Id., *Il Novellino di Masuccio Salernitano nel quale si contengono cinquanta novelle*, a c. di L. P. Rosello (Venezia: Officina Gregoriana, 1522); Id., *Il Novellino di Masuccio Salernitano nel quale si contengono cinquanta novelle* (Venice: [n. pub.], 1525); Id., *Il Novellino di Masuccio Salernitano nuovamente con somma diligentia reviste corrette et stampate* (Venezia: Melchiorre Sessa, 1541).

composta da cinquanta novelle, rigidamente divise in cinque gruppi di dieci testi ciascuno. Ogni novella del libro risulta incastonata in un'articolata struttura ben evidenziata anche dal punto di vista editoriale: la 'Narrazione' è infatti preceduta da un 'Argomento' e da un 'Esordio', ed è seguita da una sezione intitolata 'Masuccio', nella quale l'autore offre una morale, una traccia esplicativa della novella. La cornice decameroniana unitaria è innovativamente superata da Salernitano: nel *Novellino* è infatti l'autore in prima persona al centro della raccolta, ed è egli stesso a reggerne le fila gestendo e organizzando direttamente il materiale narrativo. La sezione più interessante, nell'ottica seguita di individuare un percorso storico-letterario che conduca storicamente all'ordinamento proposto da Bandello nella sua raccolta, è quella che subito precede la novella: l' 'Esordio'. Attraverso questi brani dedicatori, Masuccio costruisce il suo libro inviando, in modo puramente fittizio, ciascuna novella a un destinatario. Le formule e il lessico utilizzati sono vari ma rimandano spesso a un invio dall'andamento epistolare:

Esistimo, magnifico mio maggiore, che volendo dar principio a scrivere a te, mare d'ogni retorico stile, se in me fosse lira de Orfeo o la eloquenzia di Mercurio, non altramente che un vil canto d'un cieco al grosso vulgo te parrebbe. Questo solo me fu cagione, perch'io infino a qui ho differito scrivere la seguente novella; ma pur, cognoscendola assai facetæ bella, così inornata e ruginosa de inviartela ho deliberato;³²

Recordorne, illustro e reverendissimo mio signore, più volte con meco medesimo aver deliberato, prima ch'al fin del mio novellare pervenga, una de esse, de piacevole e onesta materia compilata, a te, summa venustà e singulare specchio de' seguaci de Piero, intitolare, e dopo con l'altre insieme unirla e annoverare. E volendo il preposto pensiero mandare ad affetto, te invio la presente non meno vero che piacevole novella. (p. 147)

Da questi due esempi citati paiono evidenti da un lato i *topoi* dell'invio e della dedica, utili a giustificare nella finzione letteraria la pubblicazione del testo; dall'altro traspare un modo di lavorare che porta l'autore per prima cosa a comporre la novella, poi a sceglierne il dedicatario e solo in un'ultima fase a comporre l' 'Esordio' da inserire nel libro. Il risultato finale, cronologicamente non troppo successivo alle novelle di Sermini, rappresenta decisamente una netta evoluzione rispetto all'epistola dell'autore senese. Pur non essendo dotato di una cornice nel senso proprio del termine, non solo ogni novella risulta per certi aspetti dotata di una micro-cornice costituita da dedica – che la precede – e commento – che la segue –; l'intera raccolta è così percorsa da un lungo filo rosso di collegamenti, frasi, legami, che l'autore utilizza per rendere il suo libro più unito e compatto. I brani dedicatori

³² Masuccio Salernitano, *Novellino* (Bari: Laterza, 1940), pp. 41-42. L'opera sarà in seguito citata a partire da questa edizione, tra parentesi, nel testo.

dell'opera infatti non riescono a legarsi tra loro in modo sistematico, essendo ciascuno di essi autonomo e assoluto rispetto agli altri. Salernitano vi pone rimedio intervenendo direttamente, come autore, nella raccolta: oltre infatti a una suddivisione del libro in cinque sezioni dal legame tematico, è frequente leggere nei brani di commenti intitolati al nome dell'autore, riferimenti e spunti che richiamano l'«Esordio» e la novella subito successivi:

E come che tali loro operazioni rimbombeno e sieno ventilate per tutto l'universo, nondimeno ne la seguente novella, al serenissimo principe tuo dignissimo consorte [Alfonso d'Aragona] intitolata, intenderai una singularissima beffa sotto nome di santità per un diabolico frate dominichino in persona di una illustrissima donna alamanca adoperata; (pp. 18-19)

Tuttavia, per non sostenir che i mormorii de ditti mei avversarii abbiano tanta forza, che dal cominciato ordine, de narrare quel che con verità sento de questi tal soldati de Lucifero, possano retrarmi, mostrerò appresso. (p. 41)

L'autore rende cioè esplicita la sua presenza, ed è attraverso interventi di questo tipo che il libro risulta unito e compatto. Le lettere che introducono ciascuna novella sembrano rappresentare quindi un precedente fondamentale rispetto all'opera di Bandello: esse però risultano notevolmente diverse e meno complesse rispetto a quelle contenute nelle *Quattro Parti*. Come sottolineato da Di Francia, l'interesse storico delle lettere di Masuccio

compensa in parte il loro scarso valore intrinseco e la monotonia del loro contenuto. Giacché, se nuova e buona è l'idea di raggruppare fra loro le cinquanta novelle, per mezzo degli esordi epistolari e degli epiloghi moraleggianti accodati ad ogni racconto, vi è peraltro da osservare che quegli intermezzi si rassomigliano fra loro tediosamente e finiscono con lo stancare il più paziente dei lettori.³³

L'originalità della struttura di Salernitano affonda le sue radici nella cornice decameroniana ma ne modifica alcuni elementi di fondo. Da un lato l'assenza di una storia progressiva, dall'altra una presenza autoriale decisamente più marcata che si realizza anche all'interno della narrazione, dove l'autore interviene direttamente a interrompere la storia.³⁴ Se a un livello macro-testuale il *Novellino* si pone come precedente fondamentale per la futura lettera bandelliana, a uno studio diretto dei singoli componimenti le epistole contenute nelle *Quattro Parti de le novelle* comportano un cambiamento sostanziale del valore letterario e della funzione complessiva delle lettere all'interno dell'opera. Rispetto al precedente quattrocentesco infatti, Bandello esalta maggiormente l'uso delle epistole,

³³ Di Francia, *Novellistica*, I, p. 447.

³⁴ Si veda Donato Pirovano, *Modi narrativi e stile del 'Novellino' di Masuccio Salernitano* (Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1996), p. 249.

rendendole centrali ai fini della strutturazione del libro e dei rimandi interni. Esse diventano l'unico elemento che accompagna la novella, venendo eliminato il commento autoriale a essa successivo, ed editorialmente distinto, che compariva nel *Novellino*; al loro interno trovano spazio una più vasta varietà di elementi narrativi e descrittivi: seguendo uno schema che si ripete duecentoquattordici volte, Bandello informa il lettore dell'occasione in cui è venuto a conoscenza della novella, del luogo, del narratore da cui l'ha ascoltata, degli eventuali membri della brigata che partecipavano ai ragionamenti; le sue lettere, con minime eccezioni, esprimono una varietà stilistica e contenutistica completamente nuova e originale rispetto a quelle di Salernitano. Allo stesso tempo inoltre l'opera, nel suo complesso, perde la necessità, di tipica matrice decameroniana, degli interventi esterni dell'autore: oltre ai segmenti testuali intitolati all'autore infatti, Masuccio interviene in apertura e chiusura del libro e con dieci prologhi all'inizio di ciascuna delle sezioni. Le epistole di Bandello sommano invece tutte le funzioni strutturali, diegetiche e di commento, descrivendo un'opera mentre si costruisce. I legami, presenti ma meno artificiosi, risultano così tutti interni alla finzione di un libro per certi aspetti autosufficiente rispetto a un autore che è allo stesso tempo centro e periferia della sua opera. Le *Quattro Parti* di Matteo Bandello quindi, a differenza del *Novellino*, possono essere definite una vera raccolta epistolare nella quale, secondo i dettami della tradizione retorica, l'*exordium* segue la *narratio* e gli interventi autoriali risultano tutti circoscritti e interni alle lettere.³⁵ La varietà di situazioni, siano esse eventi di portata storica o semplici momenti di quotidianità cortigiana, contribuiscono a sottolineare una ricercata rappresentazione del reale che ha nell'eterogeneità dei contenuti una delle caratteristiche fondamentali. Le lettere che in Salernitano sono relegate al ruolo di dediche, in Bandello diventano epistole nel senso proprio del termine: questi sembra quindi sfruttare le intuizioni presenti nel *Novellino*, di cui è quasi certamente debitore, ma ne riadatta le caratteristiche di fondo creandosi uno stile autonomo e originale.³⁶ L'epistola diventa parte integrante dell'opera non solo per gli aspetti più tecnicamente strutturali: essa non è più paratesto o strumento di raccordo tra le narrazioni, ma assurge a un ruolo qualitativamente paritario rispetto alla novella a cui peraltro risulta legata in modo decisamente meno artificioso.

³⁵ Si veda Salvatore Silvano Nigro, 'Introduzione', in Salernitano, *Il Novellino*, p. XIV.

³⁶ Di Francia, *Novellistica*, II, p. 5.

3.2.3 LA NOVELLA DI ROMEO E GIULIETTA E LE LETTERE DI LUIGI DA PORTO

A questi esempi quattrocenteschi segue un'opera decisiva per le *Novelle* bandelliane: l'*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi Da Porto.³⁷ Contemporaneo di Bandello, di un solo anno più giovane, Da Porto compare nelle *Quattro Parti de le novelle* come dedicatario.³⁸ In III, 23 si legge:

Non vi dirò già che voi debbiate accettarlo e leggerlo volentieri, avendo inteso quanto largamente in Venegia, avendo letta e riletta una mia canzone, quella a la presenza di molti gentiluomini lodaste. E ancor che ella non meritasse tante lodi quante le deste, nondimeno a me è molto caro che le cose mie siano lodate da voi, che tra i rimatori di quesa età sete dei primi, come le rime vostre fanno piena fede. (dedica III, 23 p. 121-122)

Bandello si rivolge a Da Porto come poeta, facendo quindi riferimento alla pubblicazione del suo libro di *Rime* che vede la luce nel 1539.³⁹ Mai, nelle quattro parti, viene direttamente citata la *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* pubblicata per la prima volta intorno al 1530; essa doveva però essere ben conosciuta a Bandello poiché sarà base fondamentale per la novella II, 9 la cui didascalia recita: 'La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti' (II, 9 p. 58). L'opera di Da Porto, oltre che importante dal punto di vista tematico essendo ormai assodato il debito che Bandello deve a essa nella stesura della sua novella, risulta interessante anche per la particolare conformazione del testo stampato nel 1530.⁴⁰ Da Porto infatti fa precedere alla novella un'epistola di dedica rivolta alla signora Lucina Savorgnana che per stile e contenuti ricorda quelle che saranno le più semplici e meno narrativamente costruite tra le epistole bandelliane. In essa Da Porto si rivolge a 'madonna', dicendosi pronto a inviare una novella di cui con ella aveva discusso tempo prima: 'Poscia che io già sono assai giorni passati con voi parlando dissi, di volere una compassionevole novella da me già udita, et in Verona intervenuta

³⁷ L'*editio princeps* – Luigi Da Porto, *Historia novellamente ritrovata di dui nobili amanti con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala* (Venezia: Benedetto de Bondoni, [n. d.]) – risulta priva di datazione. Si confronti Giacomo Milan, 'Notizia intorno alla vita ed agli scritti di Luigi Da Porto', in Id., *Lettere storiche di Luigi Da Porto, Vicentino, dall'anno 1509 al 1528*, a c. di B. Bressan (Firenze: Le Monnier, 1857), p. 13 e 'Avvertenza', pp. 331-332. Le lettere di Da Porto verranno citate a partire da questa edizione.

³⁸ Nasce a Vicenza nel 1485 e qui muore nel 1529.

³⁹ Luigi Da Porto, *Rime et prosa di messer Luigi Da Porto dedicate al reverendissimo cardinal Bembo* (Venezia: Francesco Marcolini, 1539).

⁴⁰ Per i rapporti tra la novella di Da Porto e quella di Bandello si vedano: Di Francia, *Novellistica*, vol. 2, pp. 44-48; Cino Chiarini, 'Romeo e Giulietta': *La Storia degli Amanti Veronesi nelle Novelle Italiane e nella Tragedia di Shakespeare, novamente tradotta da Cino Chiarini* (Firenze: Sansoni, 1906); Willian Axon, *Romeo and Juliet before and in Shakespeare's time* (Londra: Adlard and Son, 1905).

scrivere; m'è paruto esser io in debito in queste poche charte distenderlavi'.⁴¹ Alcune edizioni moderne del testo fanno iniziare la narrazione della novella con un ulteriore intervento dell'autore che offre informazioni sui modi e i tempi nei quali Da Porto è venuto a conoscenza della 'historia':

Haveva io per continuo uso cavalcando, di menar sempre meco tra gli altri un mio Arciere Veronese [...] chiamato Pellegrino [...]. Verso Udine venendo ne la qual strada molto solinga in quel tempo, e tutta per la guerra arsa e distrutta era, e molto dal pensiero soprapreso, e lontano dagli altri venendomi, accostatomisi il detto Pellegrino, come colui che i miei pensieri indovinava, così mi disse: '[...] oltraché a voi nell'essercitio che sete lo entrar molto nella prigion d'amore si disdica, sì tristi son quasi tutti e' fini a' quali egli ci conduce, che è un pericolo il seguitarlo, et in testimonianza di ciò, quando a voi piacesse, potre' io una novella nella mia città avenuta, che la via men solitaria e men rinrescevole ci farebbe, raccontarvi.'⁴² (p. 6)

Questo che è stato considerato l'*incipit* introduce elementi nuovi rispetto alla lettera, e gli unici collegamenti tra le due parti (lettera-novella) risultano essere il riferimento al luogo in cui è ambientata la vicenda, Verona, di cui si accenna nella dedica; e il rivolgersi dell'autore a Lucina nelle primissime parole della novelle: 'Dico adunque, che siccome voi stessa [Lucina] vedeste' (p. 5). Le due parti non si compenetrano a vicenda, come accade invece nelle Quattro Parti, ma ciascuna occupa un piano preciso e distinto nell'economia compositiva dell'opera. Il precedente di Da Porto, così vicino cronologicamente e per i contenuti della novella, risulterebbe fondamentalmente diverso quindi per la costruzione teorica della struttura scelta da Bandello. Osservando però l'*editio princeps* di de Bindoni appare evidente, dal punto di vista grafico, che questo brano introduttivo è da legare alla lettera piuttosto che alla novella.⁴³ Di quest'ultima è infatti ben evidenziato l'inizio attraverso un evidente capolettera decorato; la dedica invece ha inizio con un capolettera di dimensioni notevolmente ridotte, esattamente identico per grandezza e carattere a quello utilizzato per incominciare la sezione che i moderni editori hanno considerato *incipit* della novella. I due brani quindi vanno considerati come due paragrafi entrambi appartenenti al *corpus* della lettera: in questo modo infatti il testo, oltre a presentarsi più corretto dal punto di vista filologico, risulta più compatto anche per quanto riguarda gli stili e i contenuti. Nei rapporti che poi si instaureranno con il dittico

⁴¹ Luigi Da Porto, *La Giulietta nelle due edizioni cinquecentesche*, a c. di C. De Marchi (Firenze: Giunti, 1994), p. 5. Tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione, citata a testo tra parentesi.

⁴² La novella ha questo inizio ad esempio nelle già citate edizioni a cura di Bressan (1875) e di Chiarini (1905).

⁴³ Da 'Dico adunque, che siccome voi stessa vedeste..' fino a 'egli così incominciò'.

bandelliano inoltre, una simile struttura appare senza dubbio più vicina a quelli che saranno i risultati nelle *Novelle*.⁴⁴

Luigi Da Porto però 'è tutt'altro che autore soltanto di versi o novelle – anche se va famoso per la patetica Giulietta e Romeo. La sua vera vena è quella dello scrittore dal vivo, di avvenimenti e persone; ma in grande, con una rara verità e felicità di sintesi'.⁴⁵ Il riferimento è alla sua produzione epistolare raccolta sotto il titolo di *Lettere storiche*, suddivisa in due libri ciascuno con un'introduzione. Un totale di sessantanove lettere, riordinate secondo un progetto originario che doveva trattare gli avvenimenti accaduti dal 1509 al 1525; esse si fermano però al 1513, e non vengono date alle stampe con l'autore in vita. Esse dovevano comunque circolare, pur se in una ristretta cerchia, presso un pubblico di lettori altro rispetto ai diretti destinatari delle missive, come dimostrano alcune lettere di Bembo: 'Quanto a M. Bernardin da Porto, scrivetegli che io non presi i libri di suo fratello, meno per emendargli in quanto alla lingua, e adornargli, che perché io m'avessi a valer del molto di loro per mie istorie' (8 luglio 1540).⁴⁶ Successivamente, a distanza di pochi mesi, i libri verranno restituiti: 'Ho dato a Mons.^r R.^{mo} Pisani, il quale si parte domattina per venire a Venezia e a Padova, i libri di M. Luigi da Porto ben legati, con una lettera a voi. Vederete, come S.S.R.ma sia costà, di farvegli dare, e manderetegli a M. Bernardino' (30 agosto 1540, p. 323). Che i libri citati siano le lettere è stato dimostrato dal Pulsoni, il quale ricostruisce in questi termini la vicenda:

nell'ottobre 1539 uscirono presso Marcolini le Rime et prosa di Luigi Da Porto, che contengono il Canzoniere d'aportiano e la novella di Giulietta e Romeo. La cosa dovette stupire Bernardino, che forse si aspettava di vedere incluse pure le Lettere storiche, dal momento che il Bembo disponeva anche di quei manoscritti. Egli chiese quindi al futuro cardinale se fosse intenzionato a rivedere quest'opera; pregandolo, in caso di risposta negativa, di rendergli i libri, affinché potesse egli stesso attendere alla loro stampa.⁴⁷

Grazie alla testimonianza di Bembo è possibile sapere che, nonostante l'assenza di un'edizione a stampa cinquecentesca, le *Lettere* furono lette e consultate e gli stessi manoscritti viaggiavano già prima della pubblicazione della novella di Giulietta da parte di Marcolini.⁴⁸ Raccolta di testi di argomentazione militare prettamente storica

⁴⁴ È in questo modo che viene restaurata la versione corretta nell'edizione a cura di De Marchi.

⁴⁵ Neri Pozza, 'Da Porto, Storico', in Luigi Da Porto, *Lettere storiche* (1^a – 5^a – 14^a – 16^a – 21^a – 27^a – 35^a) (Venezia: Neri Pozza, 1973), p. IX.

⁴⁶ Pietro Bembo, *Lettere*, a c. di E. Travi, 4 voll. (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1992-1993), IV, p. 314. Le citazioni saranno da queste edizioni tra parentesi nel testo.

⁴⁷ Carlo Pulsoni, 'Pietro Bembo e le *Lettere storiche* di Luigi Da Porto', *Aevum*, 68 (1994), 571-573 (p. 572). Per i rapporti editoriali tra Bembo e Da Porto si veda anche Id., 'Bembo correttore di Luigi Da Porto?', *Aevum*, 67 (1993), 501-518.

⁴⁸ La prima edizione completa dell'opera sarà quella già citata presso Le Monnier del 1857.

e storiografica, due delle missive risultano però differenziarsi dal resto dell'opera.⁴⁹ La lettera numero sessantatre del secondo libro, inviata a messer Faustino Broia, da Venezia, il 22 febbraio 1515 presenta una didascalia significativa: 'Novella di Martino Gradani albanese, spacciatosi per friulano. Gastone di Foix si avvicina a Brescia' (p. 265). Di ambientazione militare, l'incipit della lettera racconta dell'avvicinamento dell'esercito di Gastone di Foix verso Brescia nel 1512, nel tentativo di recuperarne il possesso della città dopo la sua presa da parte dei veneziani nel 1509. L'esercito, in marcia, si ferma nei pressi di un 'fiumicello' chiamato Tione, in attesa di attraversarlo: 'Ma vi furono innanzi degli altri giunti i cavalli levantini de' Francesi, guidati da un Martino Gradani, del quale non posso tacervi (benché io dovrei forse astenermi) una vera favola, la quale, ancorché egli sia albanese, tiene assai del greco' (p. 267). L'epistola presenta quindi l'inserzione di una 'vera favola' nella quale Da Porto descrive un episodio della vita di Gradani nel quale, in virtù di una straordinaria somiglianza fisica, egli decide di spacciarsi per un bambino rapito anni prima dai Turchi: 'e trovato madre, fratello, parenti, roba, si stette molto tempo con questo nome in cotesto luogo, avendovi preso moglie, e diviso col fratello il patrimonio' (p. 268). Terminata la novella con la fuga del protagonista in Francia dove diventerà per meriti militari cavaliere del re, Da Porto torna a raccontare gli accadimenti storici interrotti per questo inserimento e riguardanti l'avvicinamento di Gastone a Brescia. Il termine 'favola' per indicare un testo di taglio novellistico era già stato usato da Da Porto nella lettera cinquantasei del secondo libro, datata 12 marzo 1511 e spedita a messer Antonio Savorgnano. La narrazione del falsario Nicoletto qui raccontata risulta però strutturalmente più autonoma rispetto alla successiva vicenda del Gradani. Nella lettera infatti Da Porto scrive: 'In questo tempo odo, che fu preso in Bologna un monetario falso, chiamato Nicoletto orafo, che abitava in Ferrara, la cui favola conviene a ogni modo ch'io vi ragioni' (p. 234). Seguono le vicende legate a questo personaggio che tradisce la propria città per aver salva la vita, così giustificando le proprie azioni:

niuna scelleratezza è maggiore tra gli uomini, che il tradimento, e tanto più, quando questo contra gli amici ed i parenti e la patria, con i loro signori insieme, è commesso. Non di meno a salvare la propria vita pare, che a' nostri tempi sia lecito operare ogni cosa, per aspra e strana che sia; perciocché niuna cosa è peggiore, che il non essere. (p. 234)

⁴⁹ Se reale influenza c'è stata tra le *Lettere* e le *Novelle*, impossibile da determinare con certezza, è probabile che Bandello abbia tratto ispirazione da ambientazioni e argomenti in particolare per il suo ciclo militare di dediche all'interno della Seconda Parte (II, 12 – II, 20).

La lettera termina insieme alla ‘favola’, senza altri interventi autoriali né riferiti all’episodio storico della Prima Parte, né alla narrazione successiva. Gli ultimi due esempi richiamano alla memoria la pubblicazione della Giulietta da parte sempre di Da Porto. Nella dedica che Bandello a lui invia si legge: ‘il quale [accadimento] avendo io scritto, ed essendo molti di che di me non v’ho dato nuova dapoi che a Venegia eravamo insieme, ve l’ho voluto mandare’ (III, 23 p. 121). Queste parole lasciano pensare, come accade però spesso nel testo bandelliano, a una frequentazione personale tra i due autori che andava oltre la lettura delle rispettive opere. Non è quindi improbabile che Da Porto abbia rappresentato complessivamente un ruolo centrale per le Quattro Parti non relegato alla semplice trasposizione contenutistica della novella dei due amanti veronesi. Oltre all’importanza che possono aver avuto le *Lettere storiche* e lettera a Lucina Savorgnano, sembra inoltre chiaro come più ci si avvicini cronologicamente e culturalmente al mondo bandelliano, più i precedenti e i presupposti stilistici si fanno simili fino a poter permettere la creazione di una sintesi che è contemporaneamente tradizione e novità.

3.2.4 ORIGINALITÀ DELLA LETTERA BANDELLIANA

Dal confronto con questi esempi, da Sermini a Da Porto, è possibile trarre delle conclusioni critiche sull’originalità del dettato bandelliano. Le Quattro Parti infatti nascono come una fittizia raccolta di epistole nelle quali però è metodicamente ricercato un principio di realismo sia per quanto riguarda la loro formazione e struttura, sia per quanto concerne lo sfondo storico e cronachistico – o presunto tale – descritto dall’autore. Quest’ultimo resta costantemente il protagonista della narrazione, divenendo però personaggio sempre presente insieme ai dedicatari e ai lettori ideali a formare uno spaccato della cortigiania italiana settentrionale cinquecentesca. È nella centralità della lettera in un più ampio contesto narrativo che va vista la svolta stilistica dell’opera in vista dei successivi sviluppi narrativi in prosa: mai prima di Bandello il genere epistolare fittizio si era dotato di una tale consapevolezza creativa che lo rendesse addirittura capace di descrivere se stesso nel suo formarsi. Sfruttando pienamente gli elementi di contemporaneità reali o realistici, Bandello riesce a ottenere nello stesso momento due obiettivi opposti: da un lato ha la possibilità di far uscire l’opera oltre i limiti imposti dalle pagine, inserendola in un contesto compositivo che è vero e riconoscibile, in particolar modo ai lettori contemporanei all’autore, ai quali luoghi e nomi dovevano essere

ampiamente comuni; l'opera cioè sembra esser creata, nella finzione, direttamente da quel mondo che essa stessa descrive; il ruolo dell'autore sembra quasi esser quello di un semplice collettore, di un selettore di narrazioni; il libro riesce a rendersi autonomo, privo di legami contingenti, assoluto nel senso etimologico del termine. Dall'altro lato, nelle lettere Bandello non si limita a narrare sfondi e occasioni che rendono possibile questa illusione di un'opera che si crea sotto gli occhi del lettore: egli nelle duecentoquattordici dediche descrive se stesso occupato a lavorare sui testi, a scegliere dedicatari, a redigere e trascrivere le novelle. Queste ultime inoltre dovevano essere già, perlomeno in parte, conosciute ai personaggi che compaiono nelle dedicatorie, essendo loro stessi, in più occasioni, a proporre all'autore inserimenti considerati consoni: 'Voi [madama Anna de la Vigueria] allora, che di brigata eravate con noi, mi diceste che in vero questa novella era ben degna d'esser messa al numero de le mie, e che per ogni modo io la dovessi scrivere, il che vi promisi di fare' (dedica II, 33 p. 266). L'opera si riversa su se stessa, si descrive nel corso del suo processo formativo, in una sorta di meta-raccolta epistolare e novellistica, raggiungendo equilibri che mai prima di quel momento erano stati concepiti. Le *Quattro Parti de le novelle* possono in tal modo rappresentare uno dei tasselli storici fondamentali verso la formazione del moderno romanzo epistolare, occupando in questo processo un ruolo assolutamente meno periferico rispetto a quanto finora si è creduto.⁵⁰ La complessità organizzativa delle lettere bandelliane, in particolar modo per quanto riguarda i primi due volumi ma anche, sebbene con caratteristiche diverse, nelle due parti conclusive, unita a un contenuto con marcate caratteristiche descrittive quanto narrative, possono rappresentare un punto di snodo fondamentale che colleghi la tradizionale raccolta di novelle cinquecentesca con un più consapevole 'romanzo epistolare' come le *Lettere amorose* del Pasqualigo.⁵¹ Simili sviluppi sono possibili grazie a un uso estremamente consapevole del genere epistolare: al suo interno trovano spazio spunti narrativi, aneddotici e moralistici;

⁵⁰ Si veda in proposito la quasi totale assenza dell'opera bandelliana nel percorso storico-critico proposto in Charles Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain* (Berkeley: University of California Press, 1937), pp. 53-79.

⁵¹ *Delle lettere amorose: libri due ne quali leggendosi una Historia continuata d'uno amor fervente di molti anni tra due nobilissimi Amanti, si contiene ciò che può in questa materia a qualunque persona avvenire* (Venezia: Francesco Rampazetto, 1563). Questa prima edizione è anonima; l'autore comparirà a partire dall'edizione del 1569; si veda in particolare Amedeo Quondam, 'Dal "formulario" al "formulario": cento anni di libri di lettere', in *Le 'carte messaggere'. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a c. di A. Quondam (Roma: Bulzoni, 1981), pp. 13-157 (pp. 101-117).

soprattutto nei primi due volumi, l'organizzazione in cicli che superano il limite della singola lettera permette a Bandello di strutturare il suo libro collegandone le varie parti senza che traspaia la presenza indesiderata di un autore estraneo al testo. In questo modo il secondo nucleo fondante dell'opera, quello tipicamente narrativo delle novelle, risulta notevolmente potenziato per quanto concerne unità complessiva e originalità compositiva. Le due parti del dittico risultano però inscindibili ai fini della corretta fruizione del testo. Sebbene si sia assistito a pubblicazioni antiche e moderne che hanno scisso i due elementi costitutivi dell'opera, è sempre opportuno sottolineare lo stretto legame che unisce la novella alla lettera e che rappresenta una delle originalità più importanti introdotte da Bandello.⁵²

3.3 LA RACCOLTA NEL TEMPO

Gli esempi riportati fino a questo punto evidenziano gli stimoli che Bandello ha potuto ricevere dal passato per arrivare a produrre una raccolta di novelle epistolari. L'opera è quindi allo stesso tempo legata a questi precedenti ma rappresenta anche uno sviluppo ulteriore della novellistica epistolare. Per comprendere infatti le peculiarità del testo è opportuno dimostrare che i quattro libri di novelle che oggi possiamo leggere non rappresentano che uno stadio finale dell'opera. L'analisi delle lettere di dediche permette un approccio diacronico al testo che consente di comprendere profondamente il testo e gli sviluppi narrativi imposti dall'autore. Un'analisi di questo tipo, con l'obiettivo di approfondire i cambiamenti e i processi formativi che hanno portato alla nascita delle *Quattro Parti*, deve necessariamente partire dalle vicende narrate direttamente nella raccolta, mancando del tutto manoscritti e carte di lavoro autografi. L'approccio al testo però, sia nella sezione narrativa che in quella epistolare, deve tener presente in modo costante dell'impianto fittizio del libro: le epistole bandelliane – ovvero le parti della raccolta dove maggiori sono presenti elementi metaletterari – hanno come obiettivo principale quello di costruire un racconto biografico romanzato di Bandello, non di presentare una vicenda storica oggettiva. Il processo stilistico è quindi esattamente quello già incontrato a proposito delle *Rime* e, anche in questo caso, l'autore procede per

⁵² Si vedano, in proposito, la pubblicazione moderna delle sole epistole a cura di Nigro – Matteo Bandello, *Lettere dedicatorie*, a c. di S. Nigro (Palermo: Sellerio, 1994), e l'edizione delle novelle a cura di Ascanio Centorio – Matteo Bandello, *La prima (seconda, terza) parte de le novelle del Bandello. Nuovamente ristampato e con diligenza corretto con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal S. Ascanio Centorio de gli Hortensii a ciascuna novella fatti* (Milano: G. A. degli Antonii, 1560).

accumulo di singole unità testuali. Il libro e le informazioni che esso contiene su se stesso e sull'autore divengono quindi tasselli di un mosaico che va decifrato per evitare errori critici e valutativi.

Difficile innanzitutto individuare i motivi della scelta di pubblicare attraverso un editore italiano vivendo l'autore in Francia e avendo già sperimentato i torchi di Agen; né sono documentabili direttamente i rapporti intercorsi tra l'autore e lo stampatore. Carlo Godi ha sottolineato l'evidenza di una consegna o di un invio delle centoottantasei novelle in una sola spedizione; sarebbe stato poi 'despota' lo stampatore nella scelta di dividere il materiale in tre tomi.⁵³ Teoria che trova rapida smentita nei testi: sia dal punto di vista numerico, essendo eventualmente le novelle inviate dall'autore centoottantasette, una in più rispetto a quelle poi realmente stampate, come si legge nel prologo della Quarta Parte in riferimento alla novella di Simone Turchi che 'fu pretermessa di stamparsi a istanza de li parenti di esso Simone' (IV, Il Bandello ai candidi lettori salute, p. 1). Ma più dettagliatamente è già in apertura del primo volume che Bandello, di sua mano, descrive il progetto editoriale in tre parti:

quelle [novelle] poi, che da la vorace fiamma si son sapute schermire, non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle restino in volumi più piccioli che sarà possibile. (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1)

Attraverso queste parole viene inoltre smentita anche l'idea di Patrizi che, immaginando la Terza Parte come una successiva aggiunta a un precedente progetto, afferma che 'è evidente la decisione dell'autore di ripensare la selezione fatta inizialmente [...] per rispondere al successo delle prime uscite'.⁵⁴ Anche in questo caso la lettura del Prologo dimostra invece che il progetto di Busdrago presenta una divisione in tre volumi sin dalla pubblicazione della Prima Parte il 20 marzo del 1554. Nessun rimando filologico permette di convalidare l'ipotesi di Patrizi negli esemplari della *editio princeps* consultati.⁵⁵ Ciononostante, considerando le peculiarità che uniscono le prime due parti, è possibile ipotizzare che la Terza Parte sia stata aggiunta a un nucleo già esistente, sul modello che Bandello seguirà, anni

⁵³ Godi, *Narratori e dedicatari della prima parte*, p. 7.

⁵⁴ Giorgio Patrizi, 'Le Novelle di Matteo Bandello', in *Letteratura Italiana. Le Opere dal Cinquecento al Settecento*, 4 voll. (Torino: Einaudi, 1992-1996), II, pp. 517-540 (p. 519); l'idea di una raccolta in due parti era già in Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, pp. 569-571.

⁵⁵ Gli esemplari della *editio princeps* consultati sono quelli conservati presso la Biblioteca Civica Berio di Genova, collocazione m.r.D.IV.2.2 (volumi 1-3); presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, collocazione Magl. 6.7.419 (volume 1); presso la British Library di Londra, alle collocazioni G.9936 (volumi 1-3), C.57.d.12 (volumi 1-3) e 89.i.18-20 (volumi 1-3).

dopo, nel progettare una ulteriore quarta sezione. Dalle informazioni contenute nelle lettere di dedica Bandello offre infatti al suo lettore una serie di immagini diverse della sua opera, in una sorta di progressivo accumulo di progetti e riorganizzazioni del suo materiale narrativo. Nella prima epistola della raccolta, dedicata a Ippolita Sforza e Bentivoglia, l'autore afferma che le novelle sono scritte come devota risposta a un suo 'comandamento' (dedica I, 1 pp. 3-4). Nel dare inizio al libro l'autore offre quindi un'encomiastica descrizione della sua protettrice che però non è ormai più in vita: la morte di Ippolita Sforza è infatti datata 1520, trentaquattro anni prima rispetto alla pubblicazione della dedica. Ma se a lei sono dovute le novelle, la loro riorganizzazione in volume è successiva:

Così dopo la morte de la detta nobilissima signora [Ippolita Sforza], l'animo mio [di Bandello], che sempre fu desideroso d'esserle ubidente, non cessò di raggirare la mia debil mano, a ciò ch'io perseverassi a scrivere or questa or quella novella, secondo che l'occasione mi s'offeriva [...]. Ora, essendo alcuni amici miei che desiderano di vederle, essendone state vedute pure assai, tutto il dì m'essortano a darle fuori. (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1)

Anni quindi in cui l'autore scrive e accumula novelle che solo successivamente verranno raccolte in un libro diviso in tre parti per comodità editoriale e stampato a Lucca. Nessun ordine, nessuna storia afferma subito Bandello; non un 'ordine conveniente', nessuna vicenda esemplare dotata di un inizio e di una fine come nelle *Rime*: egli le mette insieme 'secondo che a le mani venute [gli] sono', afferma nel Prologo, e le invia con non poche difficoltà all'editore Busdrago. I problemi sono dovuti al suo risiedere in Francia mentre gran parte del suo materiale è ancora in Italia. Bisogna quindi dedurre che il lavoro di riunificazione dei testi subisce una svolta decisiva dopo il 1541-1542, periodo in cui Bandello segue oltralpe Gostanza Rangona:

La pena e il fastidio, lettori miei umanissimi, che io ho sofferto in raccogliere le scritte da me novelle, poi che io partii d'Italia e venni ad abitare su la Garonna ne l'Agenese, molti hanno veduto, i quali sanno che due volte ho mandato a posta in Italia per la ricuperazione di quelle. Né perciò, con quanta diligenza mi sia sforzato usare, ho saputo tanto studiarmi già mai che intieramente le abbia potute ricuperare. (III, Il Bandello ai candidi ed umanissimi lettori salute p. 1)

È in questo lungo periodo di stabilità, nuovo per l'esperienza biografica bandelliana e che durerà circa venti anni fino alla sua morte, che Bandello lavora al riordino delle sue opere, parallelamente sia delle *Rime* che delle *Novelle*. Il progetto di libro in tre parti, concepito per Busdrago, verrà poi ampliato. Nel 1573, dodici anni dopo la morte dell'autore, l'editore Marsili pubblica un quarto volume di novelle. È composto di soli ventiquattro testi, ed è difficile capire quanto il risultato finale del

tomo fosse vicino alla volontà definitiva dell'autore: 'Quando io diedi le tre parti de le mie novelle a la stampa, l'animo mio era riposarmi qualche tempo, non cessando però tuttavia, se qualche novella degna di essere letta mi capitava a le mani, di scriverla' (IV, Il Bandello ai candidi lettori salute p. 1). Il dato incontrovertibile che vien fuori è però il modificarsi del progetto stesso dell'opera: la raccolta del 1554, solo editorialmente chiusa e completa, cambia fisionomia con l'aggiunta di un'ulteriore parte la cui presenza è chiaramente motivata dall'autore. La scelta di dedicarsi alla Quarta Parte nasce dal desiderio di pubblicare una particolare novella:

Ma veggendo che a Lucca, ove esse novelle si stampavano, quella di Simone Turchi cittadino lucchese fu pretermessa di stamparsi a istanza de li parenti di esso Simone, mi deliberai tutte quelle che io appo me avea, che da varii luochi mi erano già state mandate, dare fuori, e porvi per la prima quella de l'enormissima crudeltà di Simone Turchi. (IV, Il Bandello ai candidi lettori salute p. 1)

L'autore continua a raccogliere materiale e soprattutto cerca di recuperare i suoi scritti ancora dispersi. Ma non avrà più la possibilità di intervenire ulteriormente per il sopraggiungere della sua morte nel 1561. Negli ultimi anni della sua vita Bandello ritiene quindi possibile intervenire con un'aggiunta alla raccolta, senza che l'impianto generale ne risenta per quanto concerne l'unità dell'opera. Ma questo è anche il segno di un lavoro costante e continuo sulle novelle che ha radici molto più antiche e che è possibile ricostruire. Bandello infatti descrive più volte la sua scrittura e il suo modo di procedere all'interno dell'opera. La data più alta che testimonia il suo lavoro sulle novelle è ricostruibile dalla lettera che precede la novella quindicesima della Prima Parte, dedicata allo stampatore Aldo Pio Manuzio, in cui si legge:

Ora, sapendo che vi sarà caro intendere come le mie novelle vanno crescendo, avendone voi qualcuna letta e commendata ed essortatomi a raccoglierne più numero che si potesse, vi dico che di già ne ho scritte molte, de le quali una ve ne mando [...] Conducendo al fine queste mie novelle, a voi solo le manderò, che le facciate degne del publico, sì per far quanto richiesto m'avete, e altresì perché conosco che da voi saranno date fuori, se non come meritano per la bellezza loro, almeno come al nome del gentilissimo e dottissimo Aldo si conviene. (dedica I, 15 pp. 124-125)

Stando alle parole dell'autore è lo stesso Manuzio ad avergli proposto la pubblicazione di una raccolta per i suoi tipi. Lo stampatore veneziano muore il 5 febbraio 1515, cinque anni prima della morte di Ippolita Sforza. Nulla si conosce di questo progetto, né tantomeno è possibile stabilire con certezza se una simile proposta sia reale o totalmente inventata. Se davvero a questa altezza cronologica avesse avuto già in mente di pubblicare una raccolta di novelle, essa doveva essere qualcosa di completamente altro rispetto a quanto leggiamo ora che, come abbiamo

constatato, nell'alternanza dedica-novella nasce strutturalmente solo molti anni dopo in Francia. Così facendo però Bandello, agendo a livello autobiografico e agiografico, inserisce se stesso e la sua opera nel solco della grande tradizione letteraria italiana attraverso la partecipazione a un progetto editoriale del più grande stampatore cinquecentesco.

3.3.1 IL NOVELLIERE IN DUE PARTI

Gli elementi cronologici interni alla raccolta messi in evidenza fino ad ora permettono di descrivere le evoluzioni e i cambiamenti che la raccolta ha attraversato nel tempo: quarant'anni di narrazioni, di scrittura e riordino dei materiali, così come lungo decenni era stato l'arco cronologico incontrato nei *Fragmenti*: gli inizi stessi, si è già visto, si sovrappongono, essendo le sue prime scritture in versi e in prosa – non ancora immaginate in raccolte – databili entrambe ai primi anni del Cinquecento. Ai tre diversi progetti fino ad ora evidenziati (raccolta per Aldo Manuzio; raccolta in tre parti; raccolta in quattro parti) è possibile aggiungerne un quarto livello: Fiorato infatti, commentando le novelle narrate da Filippo Baldo nella Seconda Parte (da II, 44 a II, 50), aveva chiosato: 'Il est vraisemblable que cette séquence de sept nouvelles racontées par Filippo Baldo et s'achevant à la nouvelle 50 de la seconde partie était destinée a terminer le recueil de cent nouvelles que Bandello avait conçu initialement'.⁵⁶ Di questo progetto bandelliano non sono presenti indicazioni dirette nella raccolta né in altri suoi scritti: se esso prevedeva però un finale con le sette novelle di Filippo Baldo, la sua elaborazione deve esser continuata fino al periodo di residenza francese dell'autore, e quindi tra il 1541 e il 1554, data in cui vedono la luce le tre parti di Busdrago. Ma prima di evolversi nella versione lucchese tripartita, questo 'centonovelle' bandelliano immaginato da Fiorato rappresenterebbe la base per un ulteriore progetto editoriale in due parti: 'Sa [della Terza Parte] singularité n'est donc pas seulement chronologique mais aussi structurale, esthétique et stylistique. Ces différences sont confirmées par la structure de l'ensemble du recueil'.⁵⁷ Prima di dare alle stampe, nel 1554, una raccolta di novelle in tre parti, Bandello deve infatti aver progettato un vero e proprio novelliere chiuso e narrativamente coeso, più simile per compattezza alla raccolta in versi delle *Rime* che al progetto aperto delle quattro parti. I primi due libri di novelle presentano

⁵⁶ Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, p. 522, ma si veda anche p. 152n.

⁵⁷ Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, p. 522n.

caratteristiche sia strutturali che narrativi tali da poter essere scissi dai due volumi successivi del giugno 1554 e dell'aprile 1573.

Il primo elemento fondamentale che accomuna le due parti pubblicate tra marzo e aprile 1554 è il numero dei componimenti: le due parti sono infatti ciascuna formata da sessanta unità: cinquantanove dittici lettere-novelle più un prologo introduttivo. A questa non trascurabile comune caratteristica va unita la presenza di composizioni in versi: le novelle I, 14; I, 22; I, 45; II, 9; II, 22; II, 24 contengono cinque sonetti e un capitolo in terza rima, mentre sono del tutto assenti versi sia nella Terza che nella Quarta Parte. Ma per i primi due volumi è possibile riconoscere un tentativo autoriale di maggiore unità, capace di riflettere un percorso narrativo su base autobiografica che, sebbene con diverse modalità, avvicina stilisticamente *Novelle* e *Rime*. Il progetto di una raccolta rigida in cui tutto si tiene è di sicuro abbandonato e ritenuto obsoleto al momento della stampa del 1554, ma prima di passare a una raccolta intesa come semplice somma di singole unità, Bandello immagina un novelliere nel quale il disordine è allo stesso tempo voluto e controllato attraverso legami, relazioni, ritorni di personaggi, elementi tali da rendere l'opera un'enorme enciclopedia di situazioni umane. Un percorso biografico è infatti ricostruibile all'interno dei primi due volumi seguendo un principio che è molto simile a quello che l'autore ha già seguito ne *Alcuni fragmenti de le Rime*. Come in quel precedente anche in questo caso la storia narrata non è lineare e continua, ma consiste in un accumulo più o meno ordinato di tasselli, di medaglioni narrativi.

3.3.2 UN'“ISTORIA” AUTOBIOGRAFICA

Matteo Bandello nacque a Castelnuovo Scrivia, ora piccolo comune in provincia di Alessandria, tra il 1484 e il 1485. La sua vita si caratterizza poi per un continuo viaggiare attraverso conventi (come quello delle Grazie di Milano e dei Domenicani a Genova), corti e palazzi al servizio di signori e nobildonne tra i più illustri del periodo. Spostamenti dovuti a motivazioni personali e politiche oppure vere e proprie fughe (come quella da Milano nel 1525) che culmineranno nell'esilio francese durante il quale, al seguito della signora Gostanza Rangona e Fregosa, può dedicarsi a 'se stesso e alle Muse'. La prima fase della sua vita trascorre però tranquilla e poco tormentata, e Bandello incontra le più importanti famiglie

lombarde, condottieri, dame e artisti tra i più famosi.⁵⁸ Le dediche della Prima Parte hanno come riferimento geografico l'Italia settentrionale vissuta da Bandello fino alla fine degli anni Venti del Cinquecento. È infatti in quest'area che vengono ambientati gli incontri delle varie brigate cortigiane. Su tutte spiccano soprattutto due città: Milano, che ricorre venticinque volte (I, 1; I, 2; I, 3; I, 4; I, 5; I, 6; I, 9; I, 15; I, 21; I, 26; I, 27; I, 31; I, 35; I, 36; I, 37; I, 40; I, 43; I, 44; I, 46; I, 50; I, 53; I, 55; I, 57; I, 58), e Mantova, che è nove volte sede diretta degli incontri (I, 12; I, 14; I, 16; I, 17; I, 30; I, 33; I, 38; I, 48; I, 52) e in altre otto occasioni è il territorio che la circonda a rappresentare la scenografia ambientale: quattro le dediche a Gazzuolo (I, 7; I, 8; I, 24; I, 29); tre a Diporto (I, 39; I, 42; I, 51); una a Bozzolo (I, 59). Altre sette ambientazioni sono geograficamente inserite nelle corti dell'Italia settentrionale, nelle attuali regioni del Piemonte e della Lombardia: Asti (I, 13); Pavia (I, 20); San Giovanni della Croce (I, 22); Castelnuovo (I, 23); Ponzano (I, 25); Pandino (I, 34); Sabbioneta (I, 49). Quattro dediche (I, 10; I, 11; I, 28; I, 47) risultano prive di ogni minimo accenno sull'ambientazione reale dell'occasione durante la quale Bandello è venuto a conoscenza della novella. Su un totale di cinquantanove dediche quindi, sono addirittura quarantanove quelle che descrivono una brigata riunita in uno dei vari palazzi cortigiani dell'Italia settentrionale. Uniche eccezioni a questo ordinamento sono sei particolari dediche in cui Bandello si descrive in viaggio: nella I, 18 a Firenze; nella I, 19 a Roma; nella I, 32 a Napoli; nella I, 41 a Viterbo; nella I, 45 a Ferrara; nella I, 56 a Venezia. Tutte città, queste, che l'autore ha visitato prima al seguito del domenicano Vincenzo Bandello poi, alla sua morte, sia come semplice cortigiano che come inviato diplomatico di nobili famiglie.

Le città di Milano e Mantova rappresentano quindi i nuclei fondamentali del primo volume: esse sono però anche le città a cui Bandello è maggiormente legato, politicamente e culturalmente, fino agli anni Venti del Cinquecento. Fondamentali saranno infatti, per la sua vita di scrittore e cortigiano, i favori prima di Ippolita Bentivoglio – a Milano – poi quelli di Isabella da Este – a Mantova – entrambe frequentemente citate nell'opera, in modo particolare Ippolita a cui spetta l'onore di inaugurare la prima dedica. Bandello personaggio della Prima Parte non oltrepassa mai i confini geografici dell'Italia ma rimane fortemente legato alla sua terra d'origine: il volume risulta quindi fortemente coeso al suo interno non solo per

⁵⁸ Si veda *Tutte le opere di Matteo Bandello*, I, p. LVI.

l'alternanza continua di due diversi registri stilistici (la lettera e la novella) ma per un principio unitario tematico dalla forte matrice autobiografica che trova maggior forza nel prosieguo della lettura.

3.3.3 CICLI GEOGRAFICI

La Seconda Parte infatti presenta una ancor maggiore organizzazione del materiale epistolare, perfettamente in linea con quanto si è evidenziato fino ad ora. In questo caso però non si tratta più di un unico blocco geograficamente compatto ma del susseguirsi di una serie di veri e propri cicli che descrivono, ciascuno, una parte dell'esperienza geografica bandelliana. Il legame tra le due parti è rappresentato dalle dediche da II, 1 a II, 11, che ripropongono gli spostamenti del personaggio Bandello tra Milano, Mantova e Novara fino agli anni trenta del Cinquecento.⁵⁹ Dopo la battaglia di Melegno del 1515 infatti, l'autore è costretto a fuggire dalla Lombardia caduta in mano dei francesi. Si rifugia a Mantova grazie al supporto di Francesco Gonzaga e Isabella da Este. Ritournerà poi a Milano nel 1522 ma solo per lasciarla nuovamente pochi anni dopo, nel 1525, quando in seguito alla battaglia di Pavia la città è occupata dagli spagnoli. I suoi protettori sono prima Lanuccio Farnese (1527), poi Cesare Fregoso (1529). A questo periodo si rifanno le prime undici novelle del secondo volume.

Ma già negli anni Trenta Bandello è al seguito dell'esercito di Francesco I: il re di Francia è sceso in Italia nel tentativo di conquistare il ducato di Savoia. La guerra, iniziata nel 1536, terminerà con la Tregua di Nizza (1538) voluta da Papa Paolo III.⁶⁰ Ed è su questo sfondo militaresco che si costruiscono le nove dediche successive, dalla II, 12 alla II, 20, sette delle quali sono ambientate a Pinaruolo dove era stanziato l'esercito di Sua Maestà Cristianissima.⁶¹ Le rimanenti due (II, 17 e II, 18) continuano la descrizione guerresca ma ne ampliano le prospettive essendo ambientata la II, 17 presso l'alloggiamento militare del conte di Potremoli, e la II, 18 a Cherasco in attesa dell'esercito:

Ancora che noi siamo qui in Chierasco e di giorno in giorno aspettiamo l'essercito de

⁵⁹ Unica eccezione è la II, 4 che per Maestri è ambientata tra il 1538 e il 1541-1551. Trattasi però di una eccezione cronologica ma non geografica, per cui la dedica potrebbe esser considerata ugualmente omogenea alla struttura ipotizzata.

⁶⁰ Il Flora erroneamente anticipa la data della Tregua di Nizza al 1536, per cui si veda *Tutte le opere di Matteo Bandello*, p. LVIII.

⁶¹ Trattasi dell'attuale Pinerolo (CN), in Piemonte. La lezione 'Pinarolo' compare una sola volta nella raccolta (II, 12) contro la presenza costante di Pineruolo, e deve quindi essere considerato un refuso dell'editore Busdrago.

l'imperadore, numero di fanti italiani, tedeschi e spagnuoli che minacciano volerne mandar tutti sotterra, non si vede perciò un minimo segno di paura in questi nostri soldati, mi pare che con una allegrezza inestimabile aspettino questo assedio, come se due o tre paghe oltre il debito lor soldo aver dovessero. (dedica II, 18 p. 140)

Bandello si rivolge ai dedicatari di questo ciclo sottolineandone il loro grado militare, altro elemento che contribuisce a rafforzare i legami della serie: Guido Rangone 'luogotenente generale in Italia di Francesco I' (II, 13); Cesare Fregoso 'cavaliero de l'ordine del Re Cristianissimo' (II, 14); Lelio Filomarino 'colonnello del re Cristianissimo' (II, 17); Livio Liviano 'capitano di cavalli leggeri' (II, 18); Pietro Francesco di Noceto 'scudiero e gentiluomo da camera di Sua Maestà Cristianissima' (II, 19); Antonio Maria Colorno 'fantino' (II, 20). Stessa scelta anche per i narratori: si alternano infatti Vincenzo Strozzi 'capitano' (II, 15); Tomaso Ronco da Modena 'luogotenente' (II, 16); Antonio Maria 'capo di fanterie' (II, 17); Lodovico da Sanseverino 'capo de la guardia del bastione di Porta San Francesco' (II, 18); il già dedicatario Lelio Filomarino; Barrahan 'sergente maggiore del campo' (II, 20).

Le novelle subito successive a questo compatto nucleo che si costruisce sullo sfondo delle guerre d'Italia segnano un passaggio dall'unità costruita sulla Storia a una invece più legata all'esperienza personale dell'autore. Successivamente alla già citata tregua di Nizza infatti, Bandello segue come segretario e cortigiano Cesare Fregoso a Castelfreddo: qui si innamora platonicamente di una sua allieva, Lucrezia Gonzaga, a cui dedicherà i *Canti XI*. Nel confronto con le informazioni contenute in quest'opera a livello testuale e paratestuale è infatti facile trovare contatti che permettono di individuare il tentativo dell'autore di costruire le dediche dalla II, 21 alla II, 23 come riconducibile a questo periodo e a questa esperienza personale di Bandello. A dare alle stampe l'opera, un vero inno all'amore cortigiano e alla nascita di Lucrezia, è infatti non direttamente l'autore ma Paolo Battista Fregoso, come appare evidente alla lettura della epistola che introduce e dedica l'*editio princeps* agenese.⁶² La Gonzaga e il Fregoso sono proprio i protagonisti principali delle tre lettere di dedica in discussione: la II, 21 è infatti dedicata a Lucrezia, la II, 22 a Paolo Battista che appare anche nella II, 23 nella veste di narratore. Queste tre lettere rientrano inoltre perfettamente anche nella griglia

⁶² La lettera 'Paolo Battista Fregoso a la molto illustre e vertuosa eroina madama Gostanza Rangona e Fregosa' è ora in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, II, p. 835.

cronologica proposta da Maestri che le colloca in un periodo compreso tra il 1538 e il 1545.⁶³

Gli stessi *Canti* fungono inoltre da cerniera tra questa fase transitoria della biografia bandelliana e il suo successivo esilio francese a cui è dedicato il gruppo di dediche più lungo del secondo volume. Dalle II, 24 alla II, 50 infatti le dediche si formano tutte attorno alla comune descrizione della permanenza di Bandello in territorio francese. Egli raggiunge Bassens, piccolo comune francese nella regione dell'Aquitania al seguito di Gostanza Rangona tra il 1541 e il 1542. Già citata due volte nella raccolta in dediche di ambientazione italiana (II, 8; II, 10), dal 1542 Gostanza è la sua nuova protettrice:

Ora che io mi truovo un poco d'ozio, mercé de la cortesia de l'eccellentissima eroina senza parangone, madama Gostanza Rangona e Fregosa, che mi dà il modo di vivere a me stesso e a le muse, le dette novelle vo rivedendo ed emendando per apporre l'ultima mano, a ciò che si possano dal pubblico vedere. (II, 27 p. 218)

Tutte le dediche del gruppo, ben ventisette, rimandano al periodo francese: dalla II, 44 alla II, 50 l'ambientazione è ricostruibile attorno alla figura di Filippo Baldo, narratore di ben sette novelle: 'Chi imaginato s'averebbe già mai, Baldo mio soavissimo, che voi e io dopo tanti anni in Acquitania, nel contado d'Agen, su la riva di Garonna, a un medesimo tempo trovati ci fussimo?' (dedica II, 44 p. 423). In tutte le altre è la presenza di Gostanza Rangona a unificare le dediche attorno alla sua residenza, a eccezione di cinque novelle (II, 26; II, 28; II, 36; II, 41; II, 42). Anche per queste è però sufficiente analizzare gli spunti offerti dall'autore per renderle omogenee al resto del gruppo.

Cominciamo dalla novella II, 26 in cui infatti Bandello scrive:

Ora riveggendo gli scritti miei così in prosa come in versi, m'è venuta questa istorietta a le mani e hola trascritta per metterla con le mie novelle. E sovvenendomi di voi, m'è paruto farvene un dono, ancor che sia picciolo al desiderio de l'animo mio, che vorrebbe di molto maggior cosa onorarvi. (dedica II, 26 p. 213)

Il riferimento al *labor limae* della raccolta consente di inserire la novella nel novero di quelle ambientate in Francia; la dedica alla novella II, 28, molto breve e povera di spunti narrativi, è rivolta al signor Marcantonio Giglio: 'Onde essendomi al presente venuta a le mani, per cominciar in parte a dimostrarmi verso voi grato, quella vi mando e al vostro nome dedico' (dedica II, 28 p. 233). Che Bandello volesse immaginare questa dedica all'interno della costruzione più o meno fittizia del suo

⁶³ Si veda Delmo Maestri, 'Datazione teorica delle dedicatorie e delle novelle', in Bandello, *La quarta parte*, pp. 273-279.

novelliere come ricollegabile al suo lungo periodo di permanenza francese, è dimostrabile analizzando un passo di una dedica successiva, la II, 35. Qui infatti si legge che:

Era madama Gostanza Rangona e Fregosa mia padrona a Bassens, ove già da molto tempo se ne sta, invitata da l'amenità de l'aria [...]; onde un dì, parlandosi di varie cose, ella narrò a madama nostra allora e a tutti noi altri che di brigata eravamo, come un gentiluomo ignorantemente prese per moglie una sua figliuola e sorella: il che parve a tutti stupendissimo e miserabil accidente. Avendo adunque io descritta questa istoria secondo che essa madama Maria narrò, quella al nome vostro ho intitolata, a ciò che essendo poco che una mia novella mandai al signor Marco Antonio Giglio, tanto nostro, voi anco ne abbiate un'altra. (dedica II, 35 p. 281)

Il riferimento interno a un precedente invio di una sua novella al Giglio è chiaramente un richiamo alla novella II, 28. Di quest'ultima si dice che è stata inviata poco tempo prima ('essendo poco che una mia novella mandai al signor Marco Antonio Giglio'), elemento che rende la dedica II, 28 perlomeno immaginata nel vescovato di Agen.

La dedica alla novella II, 36 presenta due ricorrenze che permettono di inserirla nel gruppo francese. Bandello infatti prima cita l'episodio dell'invio in Francia dei suoi scritti salvati al saccheggio:

Ora avendomi fatto venir d'Italia alcuni forzieri di mie robe con quella parte de le mie composizioni così latine come volgari, in verso e in prosa, che mi rimasero quando gli spagnuoli in Milano la mia stanza svaligiarono [...] deliberai riveder quelle novelle che ci erano. (dedica II, 36 p. 285)

Successivamente l'autore fa riferimento alla pubblicazione di una sua opera:

ho veduto che voi vi sète meravigliato che io non v'abbia mandato uno dei miei libri composto in stanze a lode de la valorosa eroina la signora Lucrezia Gonzaga di Gazzuolo [...]. Io, signor mio già circa dui anni, per via del cancelliero d'essa signora Auriga [Gambara] ne mandai in Italia trenta d'essi libri. (dedica II, 36 p. 285)

Il libro in questione è quello dei già citati *Canti XI*, pubblicato ad Agen nel 1545 insieme a *Le tre Parche*. Anche in questo caso quindi la dedica è perfettamente inserita nel contesto geografico transalpino di riferimento.

Nella dedica alla novella quarantunesima, pur non rendendo espliciti i membri della brigata, Bandello parla del ritorno in Francia di Gian Giordano e delle notizie che egli porta con sé circa l'affetto del dedicatario Carlo Bracchietto, consigliere del re Cristianissimo, nei confronti dell'autore:

Questi dì prossimamente passati ritornando da Parigi messer Gian Giordano, ove alcuni anni dietro tutto 'l dì al Gran consiglio per gli affari di monsignor lo vescovo d'Agen si è fruttuosamente adoperato, m'ha fatto intendere quanto ufficiosamente non solamente nel petto vostro conservate la memoria del nome mio, ma, il che da la infinita vostra cortesia procede, anco quanto con onorate e affettuose parole di me parlate. (dedica II, 41 p. 389)

Nella dedica alla novella II, 42 è invece esplicitato il luogo nel quale la brigata si riunisce: ‘Ora avvenne un giorno che qui a Bassens in una dilettevole e onorata compagnia ragionandosi di questa varietà d’effetti amorosi, ci si trovò messer Francesco Tovaglia, mercadante fiorentino’ (II, 42 p. 411). La stessa cittadina viene citata ulteriormente in otto novelle del gruppo (II, 24; II, 33; II, 34; II, 35; II, 39; II, 40; II, 49; II, 50); così come vengono citate altre ambientazioni francesi: Montbrano nelle dediche II, 33 e II, 38; San Nazzaro, ‘castello de la Badia di Fonfreddo’, nella dedica II, 43.

I luoghi geografici assumono quindi un valore simbolico che trascende il reale andamento cronologico della vita dell’autore. Essi infatti si riuniscono in blocchi più o meno compatti e rimandano nella loro unione più che nelle singole unità, a periodi biografici di Bandello. Non quindi precise tappe successive riordinate con acribia archivistica; il novelliere sembra invece fino a questo punto organizzarsi seguendo direttive a maglie molto più ampie: una scelta editoriale in due volumi nella quale si innesta un’ulteriore suddivisione del novelliere in due parti: una ‘italiana’ – intendendo con questo aggettivo per certi aspetti anacronistico le aree geografiche della penisola al di qua delle Alpi – e una francese. Ciascuna di queste due ampie sezioni presenta una diversificazione territoriale ulteriore che rimanda, sebbene seguendo un percorso tracciato solo a grandi linee privilegiando la concentrazione in gruppi a singole unità narrative, a un andamento ampiamente biografico. Di particolare interesse è la presenza di due donne a caratterizzare ciascuna delle parti: le eroine Ippolita Sforza e Gostanza Rangona, dedatarie delle due epistole incipitali (I, 1 e II, 24) ed entrambe protettrici dell’autore molto frequenti nella raccolta.

Le ultime dediche della Seconda Parte però fuoriescono dallo schema preciso di ordine biografico dei testi: disposte compattamente alla fine del volume, le nove dediche di chiusura sono eterogenee al resto dei testi e riconducono l’ambientazione tra Milano, Bologna e Ravenna. Dalla II, 50 alla II, 59 non è infatti più possibile il percorso fino ad ora evidenziato e che pare terminare con le sette narrazioni affidate all’eloquenza di Filippo Baldo (II, 44-II, 50). Fiorato in proposito ha affermato che ‘Il est vraisemblable que cette séquence de sept nouvelles racontées par Filippo Baldo et s’achevant à la nouvelle 50 de la seconde partie était destinée à terminer le

recueil de cent nouvelles que Bandello avait conçu initialement'.⁶⁴ È probabile che il ciclo di Filippo Baldo, 'padre vero de le novelle', in virtù della loro unità interna e unicità rispetto al resto della raccolta, sia stato immaginato come elemento conclusivo di una delle fasi intermedie che hanno caratterizzato la nascita della raccolta. Nel corso degli anni le *Novelle* hanno però cambiato struttura e significato. Questo gruppo finale di testi può quindi ben rappresentare il *trait d'union* tra un progetto editoriale chiuso, ordinato, narrativamente organizzato, e la successiva opera in tre e poi quattro parti. Un'opera, l'ultima, intimamente diversa e specchio stilistico di quel mondo cortigiano in declino del quale Bandello voleva, diventandone cantore, conservare la memoria. In queste pagine si è cercato di dimostrare un'unità primitiva dell'opera ignorata da gran parte della critica o solamente intuita e non adeguatamente approfondita nei testi. Ha scritto infatti Toffanin:

Assimilato il gusto delle Corti, [Bandello] ne divenne il novellatore ufficiale: onde la sua novella dovette rappresentar sempre qualcosa d'aspettato e di caro: e l'ampia raccolta si può dividere in gruppi corrispondenti ai vari periodi di permanenza presso i suoi mecenati. 'Dal 1506 al 1525 visse costantemente a Milano, ma dal gruppo delle novelle, che potrebbero chiamarsi milanesi, si distinguono quelle raccolte a Mantova, o almeno in mezzo a brigate mantovane, tra il 1515 e il 1525', quando alternava quel soggiorno con quello di Milano. Un gruppo di novelle fu scritto a Verona dopo la guerra del 1526 e 27 fino al 1536: un nucleo considerevole spettò agli anni 1536-1537 quando il Bandello accompagnò il Fregoso e il Rangone nella guerra di Piemonte: infine un ultimo gruppo furono narrate e scritte in Francia fino all'epoca non ben conosciuta della sua morte.⁶⁵

Tutti questi passaggi risultano in realtà ben individuabili nelle indicazioni geografiche che Bandello propone nelle epistole che in principio sembrano riunirsi in una raccolta di frammenti narrativi uniti nel macrotesto da un percorso autobiografico simile in molti aspetti a quella che era stata la raccolta delle *Rime*. Progetto probabilmente mai portato a termine viste le notevoli differenze che caratterizzano le pagine finali del secondo volume, ciononostante rintracciabile attraverso i legami già elencati. Ma quando già erano al lavoro i torchi di Busdrago, il progetto dell'autore era quello di aggiungere un ulteriore volume – il terzo – cambiando così totalmente volto alla raccolta.

⁶⁴ Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, p. 522n.

⁶⁵ Giuseppe Toffanin, 'Il Bandello', in *Storia letteraria d'Italia: Il Cinquecento* (Milano: Francesco Vallardi, 1965), pp. 203-220 (pp. 211-212).

3.3.4 LA TERZA E LA QUARTA PARTE: UN'IPOTESI FILOLOGICA

La *Terza Parte de le Novelle* è datata 5 giugno 1554, oltre due mesi dopo la pubblicazione del secondo volume. Ultimo tra quelli pubblicati in vita, costituisce la sezione finale di un progetto dal numero totale di centottantasette novelle; la presenza di tre prologhi, uno per ciascuna parte, avrebbe portato l'opera a una cifra tonda di centonovanta unità. Il volume si ferma però a sessantotto novelle, una in meno rispetto alle intenzioni dell'autore. Nel prologo 'a li candidi lettori' della Quarta Parte infatti, Bandello scrive:

Quando io diedi le tre parti de le mie novelle a la stampa, l'animo mio era riposarmi qualche tempo, non cessando però tuttavia, se qualche novella degna di essere letta mi capitava a le mani, di scriverla. Ma veggendo che a Lucca, ove esse novelle si stampavano, quella di Simone Turchi cittadino lucchese fu pretermessa di stamparsi a istanza de li parenti di esso Simone, mi deliberai tutte quelle che io appo me avea, che da varii luochi mi erano già state mandate, dare fuori, e porvi per la prima quella de l'enormissima crudeltà di Simone Turchi. (IV, Il Bandello ai candidi lettori salute p. 1)

La mancata pubblicazione della novella di Simone Turchi nella Terza Parte deve quindi essere interpretata come una scelta, sicuramente dovuta alla delicatezza degli argomenti trattati, dell'editore Busdrago. Il testo fa quindi la sua comparsa nella Quarta Parte stampata a Lione nel 1574. Anziché però esser posta in apertura di volume, come anticipato dall'autore nel prologo, il testo scivola nella penultima posizione al numero ventisette. Anche in questo caso l'intervento è dovuto allo stampatore, il quale però ne dà riscontro nell'epistola dedicata ai lettori:

Io mi persuado, discreti lettori, che piglierete in buon grado l'avere io stampato questo libro secondo la volontà de l'autore; né in altro troverete differenza, se non in aver posto alcune novelle nel fine di esso libro, che egli avea messo nel principio. Il che ho fatto per buon rispetto e comodità di stampa; e se altrimenti sarà interpretato, invero sarà errore, perché ad altro non ho amirato che a soddisfare a voi. (IV, Lo stampatore a' lettori salute, p. 19)

Prendendo alla lettera quanto scrive il Marsili, ovvero di aver posto alcune novelle, al plurale, 'nel fine di esso libro', è possibile ipotizzare che i testi in questione siano esattamente quelli finali, ovvero le novelle IV, 27 e IV, 28 secondo la numerazione dell'*editio princeps*. Scrive Brognoligo: 'Notevole mi pare che egli [Marsili] dica di aver spostato l'ordine di "alcune novelle", laddove in verità non ne spostò se non una'.⁶⁶ Al contrario, non c'è alcun motivo per non prendere alla lettera le parole dello stampatore. La novella di Simone Turchi (IV, 27) avrebbe sicuramente dovuto occupare la prima posizione; si può ipotizzare allora che la novella successiva del drappiere di Lione (IV, 28) sia da immaginare come seconda. In questo modo è

⁶⁶ Gioachino Brognoligo, 'Nota', in Bandello, *Le Novelle*, V, p. 333.

infatti possibile spiegare il perché della strana posizione, penultima, riservata alla vicenda del Turchi censurata da Busdrago. Il Marsili deve essersi limitato a spostare le novelle originariamente numerate dall'autore IV, 1 e IV, 2 in fondo al volume: in questo modo la novella IV, 1 è diventata la ventisettesima mentre la IV, 2 è diventata la ventottesima. I motivi dell'intervento questa volta saranno dovuti non a censura ma a necessità tipografiche come dal Marsili stesso direttamente esplicitato.

L'editore moderno Maestri sceglie di rinumerare le novelle della Quarta Parte e di collocare la novella di Simone Turchi, secondo la certa volontà dell'autore, in prima posizione. Non vi è dubbio che in questo modo il testo sia teoricamente più vicino alla volontà dell'autore di quanto non lo sia l'edizione lionese, ma si tratta pur sempre di un testo filologicamente non perfetto: Marsili infatti, si è visto, fa riferimento allo spostamento di più di una novella ('alcune novelle'). Il tentativo di ricostruire il testo originale conduce in realtà Maestri a un ibrido che non ha ragione d'essere né dal punto di vista filologico né da quello storico, essendo stata la versione di Marsili a esser letta e tradotta nel corso dei secoli. Paradossalmente il tentativo di ricostruzione della volontà autoriale, in virtù della sicura parzialità dell'intervento, rende il testo presentato da Maestri aprioristicamente non definitivo e quindi filologicamente debole. Spostare entrambe le novelle finali, pur trattandosi di un intervento più rischioso e senza dubbio meno certo, porterebbe invece a un'ipotesi editoriale vera e propria. Essa potrebbe venir confermata o confutata, ma non si tratterebbe di un volume necessariamente errato. Come si è quindi già notato circa la numerazione dei primi due componimenti delle *Rime*, anche in questo caso il testo bandelliano necessita un ulteriore intervento filologico che ne restauri la lezione originale.

3.3.5 DA UN NOVELLIERE A UNA RACCOLTA: DIVERSITÀ E RIPETIZIONI

La Terza e la Quarta Parte modificano l'unità numerica dei primi due volumi dell'opera, essendo formate, rispettivamente, da sessantotto e ventiquattro novelle. Ancora in contrasto con le due parti precedenti, esse non contengono alcuna composizione poetica in versi. L'elemento più interessante è però l'impossibilità, intravista già sul finire della Seconda Parte, di ricostruire una vicenda narrativa, sia essa più o meno storicamente fittizia. Le brigate infatti si ritrovano di volta in volta in città diverse: Milano, Bassens, Pavia, Verona, Genova, Mantova; mai però l'unità

narrativa supera il confine della singola dedica. La raccolta diventa così un vero accumulo di testi, come lo stesso autore più volte sottolinea in vari luoghi dell'opera:

quelle [novelle] poi, che da la vorace fiamma si son sapute schermire, non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme; (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1)

e già avendone molti scritti, pensai [...] metter insieme in modo di novelle ciò che scritto aveva, non servando altrimenti ordine alcuno di tempo, ma secondo che a le mani mi venivano esse novelle disporre; (dedica I, 1 p. 3)

Ora avendo io recuperati alcuni fragmenti così de le mie rime come de le novelle, mi son messo a trascriver esse novelle [...] e come a le mani mi vengono a metterle insieme, non mi curando dar loro ordine alcuno. (dedica II, 11 p. 97)

L'assoluta eterogeneità di luoghi e situazioni, nonostante il ripetersi di pochi personaggi, rende l'unico principio di ordine possibile quello, comunque forte, dell'alternarsi dedica-novella.⁶⁷ Un disordine profondamente strutturale che rappresenta un originale smarcamento dal resto della produzione novellistica coeva ma anche, si è visto, dalle sue precedenti produzioni letterarie.

Se inoltre per quanto riguarda la Quarta Parte il giudizio sulla totalità del volume deve esser sempre sospeso in quanto trattasi di una pubblicazione postuma, la Terza Parte sembra mostrare alcuni elementi dovuti forse a una maggiore fretta dell'autore nell'approntare il testo da inviare a Busdrago. Degne di nota sono in proposito alcune ripetizioni che si incontrano nelle dediche dell'ultimo volume lucchese. Questo passo è tratto dalla dedica alla novella III, 19:

Così il padre de l'Academia Socrate, dopo le continove disputazioni de le questioni difficilissime e altissime, dopo la disciplina di tanti eccellenti discepoli che l'udivano, quando era a casa non riputava cosa de la vita sua integerrima indegna, con i piacevoli figliuoli trastullandosi, pigliare di quegli stessi piaceri che la fanciullesca età si piglia. E quello lodatissimo Scipione Affricano il maggiore, dopo i gravissimi pensieri del governo degli stati, non ischifava col suo Acate Lelio andarsi su per il lito del mare diportando e cogliendo i sassolini minuti e le cocchiglie marine. (dedica III, 19 p. 99)

Proseguendo nella lettura, nella dedica alla novella III, 32 si ritrovano esattamente gli stessi esempi, modificati solamente nell'ordine:

Si legge che il grande Scipione Affricano spesso fiate per via di diporto andava insieme con il suo Acate Lelio su per lo lito del mare, cogliendo de le cocchiglie e dei sassolini che son per entro l'arena sparsi. Socrate anco, quel famosissimo filosofo, soleva dopo gli studii filosofici scherzevolmente con uno suo figlioletto giocare. (dedica III, 32 p. 155)

Una simile ripetizione, così ravvicinata, può essere interpretata come dovuta alla mancanza di un'attenta revisione finale del volume o alla fretta nell'assemblarlo: è

⁶⁷ Mi riferisco in particolare a Giovan B. Oddo dedicatario di III, 3 e narratore di III, 49; Francesco Tanzio dedicatario di III, 43 e narratore di III, 50; Galeazzo Valle dedicatario di III, 65 e protagonista di III, 23; Domenico Cavezza dedicatario di III, 62 e narratore di III, 68.

da notare infatti che le stesse situazioni qui ripetute erano già presenti nella Seconda Parte. Nella dedica alla novella II, 41 Bandello scrive:

Socrate [...] aveva egli spesso fiate preso in costume, quando a casa dopo le disputazioni de la filosofia ritornava, con i suoi piccioli figliuoli far di quei giuochi che la fanciullesca età usare è consueta. Scipione Affricano [...] punto non si sdegnava insieme con Lelio suo fidatissimo compagno sovra il lito di Caieta e de la città di Laurento diportarsi e andar cogliendo de le cocchiglie marine e de le picciole pietre tra la minuta arena. (II, 41 p. 390)

Non è questo l'unico caso di ripetizioni. Nella dedica alla novella III, 40, ad esempio, si legge che: 'appo li spartani era quella così divulgata legge che chi altrui rubava, se era scoperto, fosse strangolato; ma se il furto non si scopriva dopo le debite inquisizioni e che il ladro fosse ito ad acusarsi, era pubblicamente lodato e, come ingegnoso, al primo magistrato vacante eletto' (III, 40 p. 185). La stessa legge di Sparta era già stata descritta dall'autore nella dedica alla novella I, 25, nella quale si legge che:

si venne, non so come, a ragionare del costume antichissimo dei lacedemònni, i quali, quando era commesso un furto, ritrovando il malfattore, acerbamente lo punivano come uomo di poco ingegno che non aveva saputo l'error e fallo suo coprire. Per il contrario poi, divulgato il furto e fatte le debite e diligenti inquisizioni, se il ladro non si poteva ritrovare né di lui aversi indicio alcuno e, fatta la investigazion solita, egli poi si fosse al magistrato spartano manifestato, non solamente non riceveva danno né vergogna, ma gli erano dati premii da la repubblica con lode grandissime, giudicandolo uomo d'elevato ingegno, prudente ed astuto. (dedica I, 25 p. 240)

È opportuno inoltre citare la dedica a Giulio Manfrone alla novella III, 47, nella quale si legge che Francesco Sforza 'soleva dire che, a comprar un melone, un cavallo e a pigliar moglie, bisognava pregare Dio che la mandasse buona' (dedica III, 47 p. 215). Lo stesso detto, reso solamente più ampio, viene ripetuto dall'autore nella dedica alla novella III, 58, e sempre attribuito 'al primo duca di Milano':

Se vai a comprar un mellone, egli ti parrà di fuori via bello, ben maturo e se lo fiuti, sarà odorifero: taglialo, trovi che nulla vale. Vuoi trovarti un buon cavallo, e ne vedi tre e quattro, e bene gli consideri di parte in parte; gli cavalchi, gli maneggi, e uno più de l'altro t'aggrada e ti pare perfetto: come l'hai compro e menato a casa, in dui o tre dì tu trovi che in lui si scoprono più difetti che non aveva il cavallo del Gonnella. La terza è che, quando vuoi pigliar moglie, te ne sono messe per le mani molte e di tutte n'hai ottima informazione, e beato chi più te le può lodare: ne sposi una, e in pochi dì intendi che era madre prima che che maritata. (dedica III, 58 p. 266)

Nella Terza Parte si assiste inoltre all'unica ripetizione di un dedicatario. Per la novella III, 67 infatti, Bandello sceglie come dedicatario Cesare Fregoso, marito di Gostanza Rangona e protettore dell'autore, al quale era già stata dedicata la novella II, 14. Nell'intera raccolta, compresa la Quarta Parte pubblicata postuma e sulla quale è quindi sempre più difficile azzardare ipotesi, è questo il solo caso in cui è ripetuto un dedicatario, ulteriore elemento che può confermare l'idea di una Terza

Parte messa insieme più rapidamente e con meno attenzione.⁶⁸ In un caso invece a ripetersi è la figura del narratore Matteo Beroaldo, precettore di Ettore Fregoso, nelle novelle successive III, 63 e III, 64. La situazione potrebbe far ricordare la figura di Filippo Baldo nella Seconda Parte, ma la distanza da questo ciclo è notevole: manca ogni legame tra le due dediche nelle quali è peraltro assente ogni spunto narrativo; la ripetizione del narratore non è inserita in un contesto più ampio di richiami e sembra molto più una svista che un tentativo di unione.⁶⁹ Ed è probabile che fosse sfuggita all'autore un'ulteriore ripetizione di dedicatario che solo il caso ha eliminato. La novella III, 7 è infatti narrata da Niccolò Nettoli, lo stesso della novella IV, 27 di Simone Turchi. Quest'ultima però, come affermato dall'autore, era stata inviata a Busdrago per essere inserita nell'ultimo volume da stampare a Lucca, ovvero nella Terza Parte. Nel caso in cui Bandello non sia più intervenuto nella scelta del dedicatario in occasione della preparazione del materiale dell'ultima parte, è solo Busdrago a eliminare una ripetizione che, come nel caso di Matteo Beroaldo già citato, non crea nessuna relazione tra le dediche in quanto mancano legami e punti di contatto ulteriori.

Un altro elemento del testo, lasciato dall'autore assolutamente privo di successivi sviluppi, risulta addirittura in contrasto con l'unità dell'opera e i suoi intenti generali. Nella dedica alla novella III, 44 a don Urbano Landriano, Bandello scrive che 'il grazioso predicatore fra Marco Sassuolo [...] m'ha detto molte novelle con le quali abbellirò il libro' (dedica III, 44 p. 202). È lecito immaginare che 'il libro' si riferisca alla raccolta di novelle di Busdrago: quando Bandello fa riferimento alle tre parti delle novelle è sempre con la parola 'libro' al singolare.⁷⁰ Eppure il narratore fra Sassuolo fa qui la sua comparsa per la prima volta e non sarà più

⁶⁸ In altri casi l'omonimia dei dedicatari potrebbe far pensare ad altre ripetizioni. Mi riferisco alle novelle: III, 1 e III, 35 dedicate la prima a Ginevra Bentivoglia del Carretto, figlia di Ippolita, la seconda a Ginevra Bentivoglia e Sforza di Pesaro; I, 39 e II, 15 dedicate la prima a Luigi Gonzaga di Rodomonte figlio di Lodovico da Gazuolo, la seconda a Luigi Gonzaga cognato di Guido Rangone; I, 8 e I, 30 dedicate la prima al cardinale Pirro Gonzaga nipote di Pirro Gonzaga di Gazuolo dedicatario della seconda; I, 32 e II, 34 dedicate la prima a Lodovico Di Ragona e la seconda a Lodovico Rangone.

⁶⁹ Non è possibile asserire lo stesso nel caso di Gian Stefano Rozzone, narratore di I, 38 e di I, 48: la distanza tra le due dediche, i legami interni (Mantova) e il contesto più compatto della Prima Parte danno un senso diverso alla ripetizione. Né, per altri motivi, è lecito pronunciarsi sulla ripetizione del narratore Niccolò Croce nelle dediche delle novelle III, 32 e IV, 8: la pubblicazione postuma della Quarta Parte non permette, vista l'assenza di documenti manoscritti, di sapere se si tratta di un lavoro ancora incompiuto e quindi ancora bisognoso di cure e *labor limae*.

⁷⁰ Si vedano le dediche I, 1; I, 45; II, 27. La divisione in tre libri è descritta già nel prologo alla Prima Parte: 'e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle restino in volumi più piccioli che sarà possibile' (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1).

presentato né verrà mai citato nel prosieguo della raccolta. La regola basilare che rende strutturata la raccolta, ovvero la dichiarata veridicità delle situazioni nelle dediche che permette all'autore, allo stesso tempo, la possibilità di un racconto personale e un certo allontanamento narratorio, viene qui smentita da questa frase che non trova riscontro pratico nel testo. Se a narrare 'molte novelle' presenti nel 'libro' è il narratore della II, 44 Marco Sassuolo, e quest'ultimo non compare se non come narratore di una sola novella, la veridicità delle dediche, dichiarate più volte dall'autore, viene meno. Appare evidente quindi come anche in questo caso Bandello si lasci sfuggire un elemento che, oltre a non avere alcun legame con la narrazione, mina la completezza dell'opera e la sua complessa *mise en abîme*. Questi elementi sottolineano il minore controllo svolto dall'autore nel terzo volume della sua raccolta e mettono in evidenza il carattere di aggiunta, di annessione successiva a un precedente lavoro più curato e compatto.

Quando però viene data alle stampe l'edizione Busdrago, l'idea è già quella di una raccolta in tre parti: sin dal prologo il piano dell'opera è presentato in modo molto chiaro, e viene successivamente ribadito nei due interventi dell'autore in apertura della Seconda e della Terza Parte. Un ulteriore elemento a sostegno dell'idea di un progetto già chiaro nella mente dell'autore al momento della stampa lucchese è presente nella lettera che precede la decima novella della Seconda Parte dedicata a Francesco Torre e narrata da Raimondo de la Torre. Bandello, in conclusione, scrive: 'Scrissi, non è molto, la novelletta che voi pure a Montorio narraste quando un'altra compagnia dal signor Cesare vi fu condotta, e quella ho donata al nostro gentilissimo conte Bartolomeo Canossa a cui le cose da voi narrate sogliono mirabilmente piacere' (dedica II, 10 pp. 87-88). Il riferimento è alla novella III, 55, narrata appunto da Raimondo e dedicata a Bartolomeo. È difficile immaginare un richiamo così palese a un testo di cui non si prevedeva la pubblicazione. Potrebbe trattarsi di un riferimento a un reale invio della novella, spedizione che poi troverebbe riscontro nella riunione del materiale per la stampa della Terza Parte: è infatti il solo elemento interno alla narrazione che lega l'ultimo volume lucchese ai due precedenti, e questo isolamento lo priva necessariamente di molta sostanzialità.

Alla luce di quanto evidenziato, è possibile immaginare il progetto di raccolta in tre parti nato per la stampa del 1554 e così strutturato sin dalla pubblicazione del primo volume. Esso però, più che costruito *ex novo*, si innesterebbe – con un lavoro

compiuto piuttosto rapidamente – su una precedente idea di una raccolta in due parti che ha mantenuto elementi di unicità e peculiarità ampiamente riscontrabili a una lettura filologicamente attenta come quella appena compiuta nei paragrafi precedenti di questo capitolo. Non si hanno notizie di decisioni di stampare un novelliere in due parti. Secondo l'interpretazione di Maestri però, Bandello afferma di aver fatto girare in forma manoscritta le prime due parti dell'opera; è questo infatti il senso che Maestri attribuisce alle parole del terzo prologo: 'Onde essendo date fuori la prima e Seconda Parte di quelle [novelle], non mi pare per convenienti rispetti tardar più a mandar appo le due la terza' (III, Il Bandello ai candidi ed umanissimi lettori salute p. 1). 'Date fuori' può essere però anche interpretato come pubblicate, stampate, e riferito quindi ai due volumi di cinquantanove novelle che già avevano visto la luce a Lucca. Ciononostante è probabile che le novelle di Bandello siano circolate manoscritte in forma singola o in raccolta.⁷¹ Quando però viene approntata l'edizione Busdrago, la raccolta manca di ogni principio di ordine complessivo. Progetto che trova conferma nella possibilità sfruttata di aggiunta di una Quarta Parte senza che la struttura generale dell'opera ne risenta in compattezza e unità: operazione questa impossibile per una raccolta di novelle dotata di un inizio e di una fine rigidamente segnate, ma che diventa ora perfettamente legittima grazie al modificarsi del progetto complessivo dell'opera, capace ora di accogliere aggiunte successive. *La quarta parte de le Novelle del Bandello, nuovamente composte nè per l'adietro date in luce* stampata a Lione non presenta infatti, eccezion fatta per il caso della novella di Simone Turchi, ulteriori contatti diretti con le prime tre parti. L'autore procede per accumulazione di materiali, ma è probabile che alcuni dei testi fossero stati ideati per rientrare nei precedenti volumi. È il caso delle novelle militari IV, 25, IV, 26 e IV, 27.⁷² Le dediche a questi testi sembrano infatti rimandare alle stesse atmosfere che avevano caratterizzato le novelle che avevamo chiamato del ciclo militare (dalla II, 12 alla II, 20). La dedica alla novella IV, 25 è ambientata a Pinaruolo, come molte delle novelle del ciclo militare. In essa inoltre si legge che: 'Sono alcuni uomini in diversi paesi, che per lo più di loro hanno certe nature molto differenti dagli altri; e dove vi corre il guadagno di uno quattrino, non conoscono amico né parente, attendendo solamente al profitto loro particolare' (dedica IV, 25 p. 161). Segue poi

⁷¹ Ne sono prova i riferimenti interni alla raccolta agli effettivi invii e l'esistenza dei due manoscritti che riproducono ciascuno una sola novella.

⁷² Seguiamo per unità compositiva, pur non condividendone le ragioni filologiche, la numerazione offerta da Maestri che risulta sfalsata di una unità rispetto a tutte le altre edizioni.

una disamina dei comportamenti relativi al bere dei vari popoli: bergamaschi, spagnoli del contado o gentiluomini, tedeschi e francesi. Il tema richiama alla memoria la dedica e la novella II,18: nella lettera si legge che: ‘ragionando insieme la varietà de la natura degli uomini di varie nazioni circa il bere, e tra loro erano molto differenti. E avendo di questa materia assai questionato, Lodovico da Sanseverino, capo di quella guardia, giovine discreto e prode de la persona, raccontò una piacevol novelletta a quel proposito’ (dedica II, 18 p.140). La novella tratta appunto di un ‘piacevole e faceto detto d’un tedesco in una publica festa circa il bere, e la festa a Napoli si faceva’ (II, 18 p. 141). Oltre all’ambientazione e ai temi in comune, il ciclo militare della Seconda Parte si univa attorno al ritorno costante degli stessi personaggi. In proposito si veda come sempre la novella IV, 24 sia dedicata a Tomaso Ronco da Modena ‘luogotenente del valoroso signor conte Annibale Gonzaga di Nuvolara’: entrambi i nomi erano già apparsi nella dedica alla novella II, 16, il primo come narratore e il secondo come dedicatario: ‘E così il capitan Tomaso [Ronco da Modena] narrò una novelletta molto bella, la quale in segno de la mia servitù e de l’amore che sempre m’avete dimostrato ho voluto che sotto il valoroso vostro [di Annibale Gonzaga] nome sia letta’ (dedica II, 16 p. 130). La dedica alla novella IV, 25 è ambientata durante ‘l’espugnazione e presa di Barge’ (dedica IV, 26 p. 166) a opera di Cesare Fregoso. È inviata a Berlingieri Caldora, colonnello in Piemonte del re Cristianissimo, e descrive la convalescenza di uno dei personaggi più presenti nel gruppo militare della Seconda Parte, Lelio Filomarino, ‘ferito di una palla di arcobuso, instrumento diabolico, mentre a paro a paro del signor Cesare [Fregoso] sotto la rocca combattevano’ (dedica IV, 26 p. 166), incontrato precedentemente in II,17 e II,19. L’ultima novella militare della Quarta Parte, ultima anche del volume se giusta l’ipotesi di ricollocare le novelle IV, 27 (IV, 1 nella rinumerazione di Maestri) e IV, 28 nelle prime due posizioni, è ambientata a Carignano ‘dopo che, partiti da la Mirandola, sotto il governo del signore conte Guido Rangone, questo felicissimo esercito soccorse Turino’ (dedica IV, 27 p. 174). La novella, d’argomento burlesco con protagonista Gonnella, viene così giustificata nell’attacco introduttivo che la inserisce nell’ambientazione militare:

Ancora che voi, signori miei, siate su l’armi e abbiate dato alto principio a la felice impresa, avendo da l’assedio degli spagnuoli liberato Turino, che era ridotto al verde, e ogni dì andiate acquistando terreno, avendo già ricuperate molte castella, io non credo già che ne si disdica, tra la cura de l’armi, talora prendere un poco di ricreazione, per essere poi a le fazioni più freschi e vigorosi. (IV, 27 p. 175)

Situazione militare e ambientazione, Carignano, rimandano alla lettera che precede la novella ventisettesima della Seconda Parte, lì dove si legge che:

Di questi tali non è molto che ne l'alloggiamento del conte di Pontremoli si ragionava, poco dappoi che l'essercito del re cristianissimo sotto la cura e imperio del signor conte Guido Rangone, luogotenente generale di esso re, partì da la Mirandola passando per mezzo Lombardia a la volta di Genova; passato e ripassato l'Appenino, attraversò il Monferrato e in Carignano si fermò, che voi col vostro colonnello avevate da le mani degli imperiali levato. (dedica II, 17 p. 134)

È possibile pensare che si trattasse di materiale pensato contemporaneamente visti i profondi legami che percorrono le diverse dediche e novelle. Trattandosi però di un volume postumo sul quale è intervenuto sostanzialmente un editore, è difficile poter commentare ulteriori dati come l'esiguo numero di testi – appena ventotto – e, tra questi, una percentuale di novelle-beffe molto più alta rispetto ai tre tomi precedenti che arriva a toccare la metà dei componimenti. È impossibile cioè ipotizzare quanto la raccolta si avvicinasse alla volontà dell'autore o quanto non si trattasse invece di una bozza di lavoro incompiuta: la presenza di un prologo dell'autore conferma l'intento di Bandello di pubblicare il volume e di collegarlo serialmente all'edizione lucchese del 1554, ma la morte sopraggiunta a Bassens nel 1561 non gli permette di veder pubblicato il suo ultimo volume. Il percorso compiuto dall'opera termina drasticamente, e forse in maniera incompiuta, con la morte dell'autore, dopo aver subito cambiamenti sostanziali: partito infatti dall'idea di un novelliere chiuso e narrativamente unitario, l'autore sceglie successivamente di dare alle stampe un'opera diversa, unita nell'alternarsi strutturante di dedica-novella, ma al cui interno è venuto a mancare ogni principio narrativo unificatore.⁷³

3.3.6 UN PRINCIPIO NARRATIVO AUTOBIOGRAFICO: LE *RIME* E LE *NOVELLE* IN DUE PARTI

Le scelte del narratore Bandello sembrano quindi subire un drastico cambiamento nel corso degli anni Cinquanta del Cinquecento con l'aggiunta di una terza parte e l'inizio dei lavori di una ultima sezione pubblicata però solo nel 1573. Dopo aver

⁷³ Il quarto volume è l'unico che non presenterebbe un numero compiuto di testi: sommando novelle e prologhi infatti i primi due volumi risultano costituiti da 60 unità; la Terza Parte da 70 unità (prologo+novelle+novella Simone Turchi esclusa da Busdrago). Il quarto volume si fermerebbe a 29 unità. L'assenza di una revisione finale dell'opera da parte dell'autore può forse intravedersi anche nella discordanza tra didascalia e narrazione della novella IV, 26. A simili conclusioni arriva anche Brognoligo: '[nel quarto volume] non vi sono conservate infatti quelle forme che nelle altre parti appaiono abituali a Bandello e che di più vi si incontrano alcuni crudi francesismi; onde appar chiaro che a questa serie di *Novelle* mancò l'ultima revisione dell'autore, e che chi ne preparò e corresse la stampa sentiva nella lingua l'influenza del soggiorno in paese francese', in Brognoligo, 'Nota', V, p. 333.

sperimentato una raccolta di versi, le *Rime*, in cui la narrazione procedeva per gruppi intrecciandosi a un filo conduttore che aveva i suoi principi unitari nell'amore per Mencia e nell'idea di una conversione morale a livello autobiografico, Bandello tenta di riflettere questa stessa esperienza nella sua prosa, progettando una raccolta di novelle tenuta insieme dal racconto della sua vita e del suo girovagare cortigiano, opportunamente rivisti e romanzati. I frammenti, assemblati in successione cronologica e geografica, raccontano in entrambi i casi di un processo evolutivo: morale nel caso delle *Rime*, più storico e personale nel caso delle *Novelle*, in cui l'autore è vittima non più di Amore ma dei tempi e della storia. Due tragedie quindi, profondamente dolorose: la prima termina con la consapevolezza di aver vissuto 'in mille strani errori' perseguendo falsi idoli e errori giovanili; la seconda culminata nell'esilio francese di Bassens, in cui nella reiterazione finale dello stesso narratore Filippo Baldo, 'padre vero de le novelle', l'autore non può che riflettere la sua stessa vicenda personale di esiliato:

Voi [Filippo Baldo], facendo penitenzia de l'altrui colpa, per l'Italia, l'Alemagna, Spagna e per l'Affrica, conquassato da' contrarii venti d'impetuosa fortuna, finora sète ito errando. [...] Io medesimamente poi che non ci vedemmo [...] gran tempo sono ito vagabondando, rincrescendomi vie più il vedermi sforzato d'abbandonar gli studi (II, 44 p. 423)

Bandello cerca quindi, pur nell'originalità di una mosaicizzazione della struttura, di impostare il suo progetto novellistico seguendo una ben marcata continuazione progressiva, che rimanda certamente al *Decameron* ma dalle radici più complesse. Sebbene infatti il termine di paragone critico costante delle Quattro Parti sia stato Boccaccio, pur nella composita diversità di fondo, i *Rerum Vulgarium Fragmenta* proprio attraverso l'esercizio delle *Rime* sembrano aver offerto alle *Novelle* molto più di quanto la critica abbia finora esaminato. Fermo restando infatti l'importanza che Boccaccio ha rappresentato per la produzione in prosa di Bandello, un confronto con l'evoluzione del *Canzoniere* permette di guardare le *Novelle* da un punto di vista nuovo e originale per comprenderne i passaggi e i cambiamenti. Il critico Santagata ha scritto:

Man mano che un numero crescente di testi prima rifiutati si aggiunge al nucleo originario, il Canzoniere stenta sempre più ad organizzare la grande mole di tessere secondo linee progressive o anche, più semplicemente, a disporle in equilibrati blocchi architettonici. Ne risulta un libro molto diverso da quello che aveva all'inizio della sua vicenda redazionale.⁷⁴

⁷⁴ Santagata, *I frammenti dell'anima*, p. 296.

Questa analisi del *Canzoniere* ben si adatta ai cambiamenti profondi che l'opera di Bandello sembra aver subito negli anni. Pur non avendo la fortuna di poter lavorare su manoscritti autografi, la particolare struttura dell'opera nell'alternarsi di lettere di dedica e novelle ha permesso la ricostruzione ipotetica di diversi livelli redazionali e la possibilità di individuare cambiamenti sostanziali nell'idea generale dell'opera. L'accumulo di materiale novellistico seguito nel suo percorso compositivo procede in una direzione che, passando attraverso un novelliere ordinato e narrativamente coeso come già lo erano state le sue *Rime* (opere accumulate si è visto da una vicinanza stilistica attraverso l'uso di medaglioni narrativi, di veri cicli chiusi di testi, di tendenze autobiografiche, di sovrapposizioni di livelli redazionali successivi), porta poi a una raccolta priva di un racconto sottostante vero e proprio. L'intreccio tra informazioni storiche, suggerimenti cronologici, ricordi di luoghi e memorie di avvenimenti, rende la vicenda biografica di Bandello simbolicamente centrale; ma con l'aumentare del numero delle novelle l'autore abbandona l'idea di un'organizzazione totalizzante dell'opera: luoghi, personaggi e tempi fondamentali in una prima idea organizzativa vengono, nel prosieguo, svuotati di senso e ripensati nella sola finzione accumulativa cronachistica.

Come già accaduto nel *Canzoniere* petrarchesco – e poi anche in quello di Bandello – la realtà biografica e la finzione narrativa spesso si incrociano in modo da rendere impossibile poter chiaramente discernerne i due aspetti. Bandello narra se stesso come protagonista simbolico di una vicenda non solo personale; pellegrino di corte in corte, semplice ascoltatore in disparte eppure costantemente al centro delle brigate, è il narratore di un mondo cortigiano che stava, in quegli stessi anni, scomparendo. I rimandi interni, così come la formazione di veri cicli unitari, contribuiscono a mettere in risalto il racconto latente nella raccolta: non più la storia d'amore delle *Rime* ma un viaggio a metà tra esilio e pellegrinaggio, tra i doveri di servizio e intermezzi dilettevoli. Le critiche positiviste di inizio Novecento rivolte all'autore, di agire cioè sulla datazione delle dediche per camuffare i plagî compiuti delle novelle, non tengono conto della necessità di modificare elementi al fine di creare un vero novelliere il cui filo rosso che lo percorre è la vita stessa dell'autore, secondo uno schema già iniziato con i *Fragmenti*. Il progetto della raccolta di novelle però cambia notevolmente, e subisce le stesse modifiche che ha subito nel tempo il *Canzoniere* di Petrarca. Scrive ancora Santagata:

Nella Correggio Petrarca perseguiva una complessa strategia degli spazi, solo in parte

rispettosa delle vicende biografiche, tesa a conferire uno spessore simbolico alle ambientazioni geografiche. [...] L'intreccio fra geografia e cronologia viene meno già a partire dalla forma Chigi. I primi a perdere rilevanza sono i luoghi, i 'teatri'. I referenti geografici non scompaiono – Avignone e, soprattutto, Valchiusa sono spesso evocati –, ma siccome nessun progetto ne regola le apparizioni testuali, scompare la loro funzione narrativa.⁷⁵

Allo stesso progressivo disfacimento geografico che Santagata individua nel passaggio tra le varie forme ricostruite di *Canzoniere* si assiste nel passaggio dal novelliere compatto alla poi definitiva raccolta di novelle di Bandello. Gli spazi, in principio sfruttati come legami strutturali su cui costruire la vicenda cronologica di una vita, diventano ora elementi disgreganti, per certi aspetti portatori di caos e disordine. Pur nella ripetizione costante delle stesse città, degli stessi giardini, delle stesse abitazioni, manca l'aggregazione, viene meno l'unità simbolica del cronotopo e quindi, di conseguenza, la funzione diegetica che quei luoghi avevano quando ripercorrevano tappe esistenziali vere non perché realmente vissute, o non solo in quanto tali, ma in quanto raccontate e rese memorabili. A questo svuotamento di senso spaziale va aggiunto, per Bandello, una parallela perdita di continuità cronologica: il tempo si realizza, nella raccolta in quattro parti, più come semplice accumulo anziché come progressione. Anche in questo caso l'assenza di un progetto generale, rendendo quasi superflui i rimandi geografici, nullifica l'andamento del tempo. L'opera diventa quindi, nel suo complesso, più statica, più denotativa ma allo stesso tempo più originale: Bandello potrebbe aver scelto di superare il progetto di un novelliere per rendere il suo libro una vera raccolta, opera nella sua forma più consona a mostrare, anche strutturalmente, quel mondo che l'autore descrive e di cui vuol farsi cantore privilegiato. Egli cioè porterebbe fino in fondo l'idea di una raccolta di novelle non più legate da alcun filo narratore interno: l'unità dell'opera risulta così fondata tutta sull'alternarsi di lettere e novelle. Ma trattasi comunque, come si vedrà nelle pagine successive, di una vera unità dotata di una cornice particolare ma comunque forte, dalle caratteristiche storicamente riconoscibili ma totalmente nuova e originale nella sua realizzazione. La forma dei primi due volumi, nella pratica, non cambia. Bandello non interviene per riformulare l'ordine stabilito. Ma una volta inseriti in un progetto più ampio con l'aggiunta di novelle dopo il ciclo di Filippo Baldo, e poi sia di un terzo che di un quarto volume, anche il legame narrativo del primo progetto perde notevolmente sostanza. In altre parole le aggiunte

⁷⁵ Santagata, *I frammenti dell'anima*, pp. 297-299.

successive destrutturano la parabola narrativa che si era formata nella prima e per buona parte della seconda sezione. Non dotando l'opera di un vero finale – come sarebbe potuto essere quello con il narratore Filippo Baldo che tanto ha in comune con Bandello stesso – viene meno anche la forza e la struttura dell'incipit.

Bandello nel tempo sceglie così modificare la sua stessa identità intellettuale. Abbandonando la fissità che aveva caratterizzato le *Rime* e il primo progetto di *Novelle*, sceglie una nuova raccolta per portare avanti il suo progetto culturale.

3.4 UNA CORNICE EPISTOLARE: IL CONFRONTO CON IL DECAMERON

Bandello, nelle novelle in quattro parti, pur non affidandosi più a una sovrastruttura che puntasse a unificare le narrazioni secondo un procedimento unitario, compie in pieno Cinquecento una precisa scelta stilistica che caratterizza criticamente la sua opera: 'the option *not* chosen by a writer can offer significant hints of what moves him towards the paths he finally does elect'.⁷⁶ Nella novellistica post-boccacciana e fino al sedicesimo secolo, la scelta degli autori era ricaduta principalmente su due categorie compositive: da un lato novellieri di chiara ispirazione decameroniana, nei quali alla narrazione delle novelle si aggiungeva una cornice dagli intenti totalizzanti e unificatori; dall'altro invece raccolte di novelle nelle quali era totalmente assente un esplicito legame autoriale.⁷⁷ Appartengono a quest'ultimo gruppo opere come il *Trecentonovelle* di Sacchetti o le novelle di Molza e di Cadamosto.⁷⁸ Ben più corposa è però la produzione riconducibile al primo gruppo: dal *Pecorone* di Ser

⁷⁶ Lucia Marino, *The 'Decameron' 'Cornice': Allusion, Allegory, and Iconology* (Ravenna: Longo, 1979), p. 25.

⁷⁷ Per una disamina delle cornici decameroniane dal Trecento all'alto Cinquecento si veda Léonie Graedel, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron* (Firenze: Il Cenacolo, 1959), pp. 13-33. Per una rapida rassegna delle tendenze generali degli studi sulla cornice del *Decameron* si vedano: Vittorio Cian, 'L'organismo del *Decameron*', *Studi sul Boccaccio: Miscellanea storica della Valdelsa*, 21 (1913), 202-213; e Pier Luigi Cerisola, 'La questione della cornice nel *Decameron*', *Aevum*, 49 (1975), 137-156.

⁷⁸ Del *Trecentonovelle* ci rimangono due manoscritti per un totale di 222 testi: il Magliabechiano VI, 112 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, e il Laurenziano XLII, 12 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze. Le novelle verranno stampate per la prima volta nel diciottesimo secolo: *Delle novelle di Franco Sacchetti cittadino fiorentino*, a c. di G. Bottari (Firenze: [n. pub.], 1724). Per un'edizione moderna si veda Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a c. di D. Puccini (Torino: Utet, 2004). Di Francesco Maria Molza verranno stampate solamente quattro novelle su un progetto di cento, presso lo stesso stampatore che lavorerà sulle prime tre parti bandelliane: *Quattro delle novelle dell'onorandissimo Molza stampate in Lucca per Vincenzo Busdrago il di primo Giugno 1561*. Per una raccolta moderna si veda Francesco Maria Molza, *Novelle*, a c. di S. Bianchi (Roma: Salerno, 1992). Per le novelle di Cadamosto si veda l'*editio princeps* Marco Cadamosto, *Sonetti et altre rime con proposte et risposte de alcuni uomini degni, et con alcune Novelle, Capitoli et Stanze* (Roma: Antonio Blado Asolano, 1544).

Giovanni Fiorentino agli *Ecatommiti* di Giraldis Cinzio, passando per le opere di Parabosco (*I diporti*) e di Straparola (*Le piacevoli notti*).⁷⁹ A metà tra questi due estremi compositivi vi è un *corpus* di testi intermedi nei quali le novelle, pur non dotandosi di una struttura rigida e narrativa come quella del *Decameron*, tuttavia non si presentano come semplici collezioni di frammenti.⁸⁰ Le alternative stilistiche proposte sono molteplici, dalla marcata presenza autoriale nel *Novellino* di Masuccio Salernitano agli innesti moraleggianti nelle novelle di Ascanio Mori da Ceno.⁸¹ Tra questi la scelta di Matteo Bandello è dotata di unicità e innovazioni particolari: l'assenza di una cornice boccacciana in una raccolta ambiziosa come le Quattro Parti – si veda a riprova l'altissimo numero di novelle e il pluriennale lavoro che precede la loro pubblicazione – rappresenta una presa di posizione critica consapevole se, come si è visto, l'opera ha attraversato livelli redazionali diversi. Nonostante abbia infatti deciso di abbandonare l'idea di una 'istoria continovata', Bandello riesce comunque a rendere la sua raccolta coesa e dotata di una vera e propria cornice: egli cioè superando l'impianto intellettuale alla base delle *Rime* e del novelliere in due parti, compie una scelta che ha scopi ben precisi. La parola 'cornice', già messa in

⁷⁹ Il *Pecorone* è una raccolta di cinquanta novelle suddivise in venticinque giornate. La prima edizione a stampa, notevolmente rimaneggiata linguisticamente e nei contenuti da Ludovico Domenichi, è Ser Giovanni Fiorentino, *Il Pecorone* (Milano: Giovanni Antonio de gli Antonii, 1588). Si veda anche l'edizione moderna Id., *Il Pecorone*, a c. di E. Esposito (Ravenna: Longo, 1974). Giovan Battista Giraldis Cinzio, *Gli ecatommiti* (Mondovì: Torrentino, 1565). L'unica edizione moderna che riporti integralmente l'opera è Id., *Gli ecatommiti*, 2 voll. (Torino: Pomba-Cugioni, 1853-1854). *I Diporti* invece sono una raccolta di diciassette novelle divise in tre giornate, la loro prima edizione a stampa è priva di data ma verosimilmente del 1551 (o fine del 1550): Girolamo Parabosco, *I Diporti* (Venezia: Giovan Griffio, [n. d.]). Pubblicati altri sette volte entro la fine del Seicento, senza contare la presenza di testi in opere miscellanee, si veda per un'edizione moderna Girolamo Parabosco, e Gherardo Borgogni, *I Diporti*, a c. di D. Pirovano (Roma: Salerno, 2005). *Le piacevoli notti* raccolgono settantacinque novelle narrate da tredici personaggi (dieci uomini e tre donne) nel corso di tredici notti. La prima edizione a stampa è Giovanni Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, 2 voll. (Venezia: Comin da Trino, 1550). Il primo volume contiene 25 novelle; visto il successo di vendite, l'autore ne aggiunge un secondo tomo di 48 novelle nel 1555. Nel 1556 una nuova edizione unirà le due sezioni. Per un'edizione moderna si veda Id., *Le piacevoli notti*, a c. di G. Rua, 2 voll. (Bari: Laterza, 1927). Ristampate nel 1975 a cura di Manlio Pastore Stocchi.

⁸⁰ Non vengono considerati, in questa schematizzazione, i casi di singole novelle ma ci si è concentrati esclusivamente sulle raccolte e sulla scelta degli autori di dotare o meno le loro opere di una cornice. Restano quindi fuori dal nostro schema narrazioni come *La novella del grasso legnaiuolo* o *Belfagor arcidiavolo* di Niccolò Machiavelli, esempio della cosiddetta novellistica spicciolata. Si veda in proposito Mario Martelli, 'Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata', in *La novella italiana: Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, 2 voll. (Roma: Salerno, 1989), I, pp. 215-244.

⁸¹ Per l'opera del Salernitano si veda quanto già scritto alla nota 31 di questo capitolo. Le novelle del Mori invece sono caratterizzate dall'intervento autoriale e morale che le anticipa, insieme a una dedica a vari personaggi cortigiani dell'epoca. La prima edizione a stampa dell'opera è Ascanio de Mori, *La prima parte delle Novelle* (Mantova: per Francesco Osanna, 1585), e non è da escludere un'influenza sull'opera delle novelle bandelliane per quanto concerne la struttura dedicatoria dei singoli componimenti. L'ultima edizione moderna completa è Id., *Novelle* (Torino: Cugini Pomba, 1853).

discussione per opere come il *Decameron*, mal si adatta anche per le *Quattro Parti de le novelle*; non solo perché ‘l’opposizione cornice/quadro mette in evidenza l’estraneità e la scarsa importanza del primo termine rispetto al secondo’, ma perché la struttura delle dediche non incornicia, ovvero non racchiude l’opera totalmente dotandola di un inizio e di una fine.⁸² Utilizzare questo termine per le novelle bandelliane può però essere utile per l’importanza semantica che esso ha acquisito in campo critico, ma è allo stesso tempo doveroso sottolineare che la cataresi ‘cornice’ necessita anche in questo caso di un utilizzo consapevole dei limiti che essa impone nella descrizione strutturale di un’opera come quella di Bandello. Le lettere di dedica rappresentano un legame forte all’interno dell’opera che ha però molte delle caratteristiche di una vera ‘cornice’.

È opportuno a questo punto un rapporto con l’opera di Boccaccio. Ed è proprio nel confronto con il *Decameron*, o piuttosto con l’idea che esso rappresenta di novelle incorniciate rigidamente da un filo narrativo coeso, che è possibile sottolineare al meglio i cambiamenti stilistici e letterari che Bandello ha affrontato nella sezione epistolare dello stadio finale della sua raccolta in prosa. Una narrazione generale di tipo chiuso raggiunge infatti diversi obiettivi: a un livello strutturale essa raggruppa in un libro unitario frammenti narrativi assoluti; in campo contenutistico la cornice permette ulteriori relazioni intertestuali e una definizione degli ambienti e dei narratori. Essa inoltre prevede la possibilità, ampiamente sfruttata anche da Boccaccio, di ospitare interventi diretti della voce autoriale sia con riferimenti ‘esterni’ all’opera – si veda l’Introduzione alla IV giornata del *Decameron* con la difesa morale delle novelle – sia con l’esposizione di elementi ‘interni’ all’opera – aspetti metaletterari o indicazioni dei lettori ideali. La struttura delle *Quattro Parti de le novelle*, con il continuo alternarsi di lettere di dedica e novelle, presenta punti di contatto tali con il *Decameron* da poter considerare l’opera dotata di una vera e propria cornice; allo stesso tempo però essa mostra innovazioni e originalità che rendono il libro di Bandello qualcosa di totalmente diverso e nuovo. Per quanto riguarda il primo aspetto le lettere che anticipano ciascuna delle duecentoquattordici novelle permettono di collegare strutturalmente una notevole mole di narrazioni offrendo un principio unitario nella sua ripetizione costante che bilancia la varietà degli argomenti nelle novelle. La ripetizione non è in questo caso dettata da un filo

⁸² Picone, ‘Tre tipi di cornice’, pp. 3-4; Si veda anche Cian, ‘L’organismo del *Decameron*’, pp. 202-213.

narrativo progressivo – che manca – né esclusivamente dall'adozione di un metro espressivo costante come quello epistolare: essa comprende l'intera ambientazione cortigiana delle lettere, i personaggi coinvolti nelle brigate, i luoghi prescelti. L'impianto espositivo, pur nella varietà individuale di ogni testo in cui cambiano le scenografie geografiche, i singoli narratori e gli ascoltatori di turno, è infatti totalmente proveniente senza eccezioni da quel mondo delle corti italiane e francesi al quale Bandello si riferisce come interlocutore ideale. A questa unità sociale tra i testi di dedica se ne aggiunge una linguistica che funge allo stesso tempo da legame tra le lettere e, di conseguenza, da elemento oppositivo alle novelle. In questa duplice funzione essa contribuisce alla caratterizzazione formale della prima parte del dittico rispetto alla seconda, in funzione organizzativa di raccordo: per le lettere infatti è valida quella capacità della cornice di offrire 'moments of relaxation and solace, it [la cornice] smoothes out the reading process for a few pages with a more relaxed syntax and a less frenetic sense of action compared with the unrelated drama of what surrounds it'.⁸³ Nelle dediche, assenti quasi totalmente le funzioni narrative che troveranno il loro spazio principale nelle novelle, il linguaggio diventa meno conciso e incalzante, rendendo possibile una più ampia trattazione argomentativa: l'autore, direttamente o per bocca di uno dei personaggi, ha così l'opportunità di offrire ai lettori le proprie idee filosofiche, morali, politiche. Sono assenti, nelle novelle, dissertazioni così ampie e argomentate, mentre lo spazio è interamente lasciato all'azione.

A questo livello è inoltre possibile individuare un'ulteriore caratteristica che fa delle epistole una vera e propria cornice, i cui legami cessano di essere narrativi come quelli appartenenti a una precedente fase della produzione dell'autore. Le epistole infatti istruiscono il lettore su come leggere le novelle, non solo introducendo direttamente chiavi di lettura – soprattutto moraleggianti – nelle quali si possono intravedere lo spirito dei tempi o le posizioni dell'autore. La cornice infatti è più espressiva nel momento in cui tace: essa funziona maggiormente a livello comunicativo nel non-detto strutturale, nella posizione che essa fa assumere alle novelle, nei contatti di somiglianza che crea tra narrazioni lontane e nei contrasti oppositivi ricostruibile nei testi contigui, oltre che negli effetti diretti sugli ascoltatori fittizi e nei commenti espliciti dei vari narratori. Un esempio tipico di questo

⁸³ Guido Almansi, *The Writer as Liar: Narrative Technique in the 'Decameron'* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1975), p. 12.

elemento è la morale che il narratore Gian Francesco Furnio estrapola dalla novella non appena finisce di raccontarla:

So che alcuni altramente questa istoria narrano, ma io che era allora in Modena e il fatto volli con somma diligenza intendere e a lungo ne parlai col Guicciardini, che sapete quanto era rigido e ne le cose de la giustizia diligentissimo inquisitore, trovai il successo del tutto essere come ora vi ho narrato. Cotal fine adunque ebbe il misero Francesco Totto del suo poco regolato amore. Così Dio ne guardi tutti d'amare di questa maniera, perché in effetto tutte l'azioni nostre, come si discostano dal diritto de la ragione, non ponno esser buone e per l'ordinario sempre la fine di quelle sarà cattiva, secondo che per mille esperienze tutto 'l dì avvenir si vede. Ami dunque ciascuno temperatamente e il freno de la ragione mai non lasci di poter degli appetiti.⁸⁴ (I, 43 pp. 404-405)

La ripetitività anche stilistica della cornice, opposta alla *varietas* di temi e argomenti propria del genere novellistico, permette all'autore di equilibrare la propria opera offrendo al lettore momenti di pausa in cui gli sia riconoscibile un'ambientazione più domestica e familiare, un mondo geograficamente e socialmente vicino che renda possibile la fruizione di ogni tipo di storia, persino la più violenta o fantastica, in virtù di un'aprioristica condivisione di orizzonti culturali direttamente o indirettamente esposti nelle dedicatorie. Elemento fondamentale di ogni cornice è la sua necessità ai fini di una corretta fruizione dell'opera: nel testo bandelliano, nonostante tentativi autoriali contrari e privi di utilità letteraria, lettera e novella risultano strettamente legate in modo tale da rendere impossibile la comprensione autonoma di uno solo dei due elementi.⁸⁵ Anche per Bandello infatti la cornice 'non è un elemento decorativo, e comunque essa non nasce *a posteriori*: anche se scritta cronologicamente dopo le novelle [come è spesso per Bandello] essa è idealmente anteriore alla novella, in quanto documenta uno stato d'animo, il clima di umanità e di stile entro cui si compongono le novelle, di cui le novelle sono imbevute'.⁸⁶

3.4.1 TRE LETTERE DI DEDICA ESEMPLARI: LA DEDICA I, 1 COME PROEMIO

Delle duecentoquattordici dediche che compongono il più o meno fittizio epistolario di Bandello, tre di esse presentano contenuti e caratteristiche editoriali tali da renderle meritevoli di approfondimenti particolari che permettono di meglio individuare gli elementi di novità introdotti da Bandello nel progressivo formarsi del suo progetto culturale. Innanzitutto la prima dedica dell'opera, subito successiva al

⁸⁴ Si veda in proposito quanto scritto da Almansi sul *Decameron*: le storie 'do not exist as separate entities but are conditioned and reflected by the stories that precede and follow them, by the themes for the day and the personality of individual story-teller, and even by the young company's own jokes, tears and sympathy for their fictional creations', Almansi, *The writer as liar*, pp. 12-13.

⁸⁵ Per gli stretti rapporti lettera-novella si veda Menetti, *Enormi e disoneste*, pp. 140-150.

⁸⁶ Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel 'Decameron'* (Torino: Petrini, 1958), p. 18.

prologo rivolto dall'autore ai suoi lettori. Inviata a Ippolita Sforza e Bentivoglia, la lettera non segue la struttura fissa comune alle altre epistole.⁸⁷ Oltre infatti alle informazioni canoniche che si troveranno, diversamente declinate, in tutte le altre lettere, la I, 1 è allo stesso momento dedica di una novella – 'Buondelmonte de' Buondelmonti si marita con una, e poi la lascia per prenderne un'altra, e fu ammazzato' – e proemio della raccolta. Dopo infatti aver inserito in un contesto situazionale l'occasione in cui è venuto a conoscenza della narrazione, Bandello espone nella più classica *excusatio sui* l'origine della pubblicazione:

Sovvenendomi poi, che voi più e più volte esortato m'avete a fare una scelta de gli accidenti che in diversi luoghi sentiva narrare, e farne un libro; e già avendone molti scritti, pensai soddisfacendo a l'esortazioni vostre, che appo me tengono luogo di comandamento, mettere insieme in modo di novelle ciò che scritto aveva. (dedica I, 1 p. 3)

L'invito di Ippolita sembra però in contrasto con quanto dichiarato dall'autore nel prologo, ovvero di aver organizzato la pubblicazione di un libro in tre parti 'essendo alcuni amici miei – afferma Bandello – che desiderano di vederle [le novelle], essendone state vedute pur assai, tutto il dì m'essortano a darle fuori' (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1). Il ruolo della consorte di Alessandro Bentivoglio è comunque senza dubbio privilegiato rispetto a quello degli altri dedicatari: 'convenevol cosa m'è parso che voi siate la prima a la quale io, pagando il debito de la mia servitù e di tanti beneficii vostri verso di me, ne doni una, e che innanzi al libro siate quella che mostri la strada a l'altre' (dedica I, 1 p. 3). Bandello quindi sottolinea l'aspetto di guida proemiale di questo brano, elemento evidenziato editorialmente nell'*editio princeps* dalla pagina bianca che a essa fa seguito, caso unico nei tre volumi di Busdrago, e indizio ulteriore di una sua peculiare unicità. Nel motivare la nascita delle *Novelle* alla volontà della signora Bentivoglia, Bandello propone una prima definizione della materia del suo libro che troverà successivamente altri accenni e approfondimenti in lettere seguenti; ella lo esorta infatti 'a far una scelta degli accidenti che in diversi luoghi sentiva narrare e farne un libro' e a 'metter insieme in modo di novelle ciò che scritto aveva, non servando altrimenti ordine alcuno di tempo, ma secondo che a le mani mi venivano esse novelle disporre, e a ciascuno di quelle dar un padrone o padrona dei miei signiri e amici' (dedica I, 1 p. 3). In poche frasi, ripetendo invero quanto già scritto nel prologo, lo scrittore delinea: i confini del suo libro; la sua struttura epistolare;

⁸⁷ Lo schema di base delle dediche è stato ben individuato da Elisabetta Menetti nella sua distinzione di tre piani costitutivi: 1) presentazione dell'argomento; 2) presentazione del contesto; 3) dedica. Si veda Menetti, *Enormi e disoneste*, pp. 123-131.

l'assenza di un ordine o di un racconto unitario a unire le narrazioni; la presenza di molti narratori incontrati in luoghi diversi. La descrizione della dedicataria inoltre, delle sue qualità personali e delle sue capacità letterarie, serve a Bandello a definire il suo uditorio ideale: Ippolita, inserita già in una brigata cortese nella quale spicca il nome dell' 'eruditissimo messer Girolamo Cittadino', diventa il modello di un lettore dal giudizio 'giudicioso [...] intiero, oculato e saldo e non pieghevole in qual banda, si voglia già mai, se non quanto la ragione del vero il tira' (dedica I, 1 pp. 3-4). Ella viene cioè presentata come la prima tra i lettori 'candidi ed umani' ai quali l'autore si era riferito poco prima nel prologo. Un lettore capace di distinguere 'da stile a stile, lodando ciò che è meritevole di lode' (dedica I, 1 p. 4). Il proemio, prima di ricollegarsi al principio del brano ritornando all'occasione in cui l'Alemanni narra la sua novella, termina con l'istituzione dell'io narrante:

Se poi, come di leggiero forse avverrà, cose assai vi saranno rozze, mal esplicate, né con ordine conveniente poste, o con parlar barbaro espresse, a la debolezza del mio basso ingegno l'ascriva al mio poco sapere, e pigli in grado il mio buon volere, pensando ch'io sono lombardo e in Lombardia a le confini de la Liguria nato, e per lo più degli anni miei sino ad ora nodrito, e come io parlo così ho scritto, non per insegnar altrui, né accrescer ornamento a la lingua volgare, ma solo per tener memoria de le cose degne che mi sono parse d'esser scritte, e per ubidire a voi che comandato me l'avete. (Dedica I, 1 pp. 4-5)

Bandello caratterizza il suo ruolo autoriale attraverso le sue peculiarità linguistiche – elemento non secondario in un secolo fortemente dominato da simili questioni – e, di conseguenza, geografiche, aggiungendo agli obiettivi del libro il desiderio di 'tener memoria' degli eventi meritevoli. La dedica a Ippolita Sforza ha quindi un ruolo privilegiato all'interno della raccolta: da un lato essa presenta tutte le caratteristiche delle altre duecentotredici epistole; dall'altro l'autore ne sfrutta il ruolo incipitale per renderla un vero e proprio proemio dotato come si è visto di tutte le caratteristiche necessarie: la *dedicatio*, l'*excusatio*, la definizione della materia, la definizione del pubblico e l'istituzione dell'io narrante. Rafforzando quella che è una delle più importanti innovazioni introdotte da Bandello attraverso la sua raccolta, l'autore maschera la sua presenza diretta nell'opera grazie all'utilizzo magistrale del genere epistolare. Se nei precedenti storici e letterari più vicini alle *Quattro Parti* precedentemente citati gli interventi degli scrittori si realizzavano ritagliando spazi autoriali eterogenei ai loro testi – Salernitano nelle sezioni del suo *Novellino* intitolate 'Masuccio' e ancor più chiaramente Boccaccio nel Proemio, nell'Introduzione, nell'Introduzione alla Quarta Giornata e nella Conclusione dell'autore del *Decameron* – Bandello riesce a tenere costante la sua presenza

nell'opera senza che essa perda omogeneità.⁸⁸ Questo è reso possibile sia dall'espedito epistolare, sia dal suo essere personaggio coinvolto direttamente nelle brigate che narra.

3.4.2 LA DEDICA II, 24 A GOSTANZA RANGONA

Alla lettera di dedica di apertura è assimilabile una seconda epistola indirizzata a Gostanza Rangona e che introduce la lunga sezione di ambientazione francese della raccolta. Come già accaduto nel *Decameron* dove Boccaccio aveva scelto nell'Introduzione alla Quarta Giornata di intervenire in difesa della sua raccolta contro le critiche subite per le novelle già messe in circolazione, anche Bandello prende la parola per confutare le accuse di immoralità dei suoi testi. La scelta della dedicataria non è casuale: moglie di Cesare Fregoso, assassinato dai sicari di Carlo V il 2 luglio 1541, ella riceve il supporto del riconoscente Francesco I e offre a Bandello protezione nel vescovato di Agen, dove lo scrittore vivrà fino alla sua morte nel 1561.⁸⁹ Anche in questo caso, come accaduto nella primissima missiva, il testo si caratterizza per una più marcata presenza di giudizi e commenti dell'autore: non è un caso che una simile lettera venga situata da Bandello esattamente nel passaggio tra le due sezioni, quella italiana e quella francese, che dovevano costituire la base di un ipotetico progetto di novelliere compatto. Qui Bandello propone una lunga autodifesa delle sue *Novelle*: prima infatti di offrire le classiche coordinate circa il luogo di riunione della brigata, Bassens, e il nome del narratore, Giulio Cesare Scaligero – ispirato a sua volta da Margherita di Francia regina di Navarra – l'autore sottolinea il valore morale del suo progetto letterario: 'porto ben ferma opinione che descrivendo alcuni accidenti che ai mortali sovente sogliono avvenire e quelli consacrando a l'eternità, che sarebbe opera molto lodata e di non poco profitto a chiunque le cose descritte leggesse' (II, 24 p. 183). La sua difesa verso gli attacchi moralistici di chi lo accusa di trattare argomenti indegni e indecenti è la più classica possibile: è chi commette il peccato a dover esser giudicato, non chi, come l'autore, si limita a descriverlo tuttalpiù come monito e avvertimento. Il ruolo delle *Novelle*

⁸⁸ 'La voce autoriale, già sperimentata da Dante nella *Commedia*, viene realizzata da Boccaccio su un piano separato dalla soglia diegetica [...]. Lo scrittore fiorentino lascia in un'aura indeterminata la funzione autoriale: non si dice presente, ma riscrive novelle raccontate da altri. In questa zona d'ombra si può individuare un aspetto della ricerca di un vero patto narrativo tra lo scrittore e i suoi lettori, sul quale si è soffermato Luigi Surdich, a partire soprattutto dal *Filocolo*, testo ritenuto, giustamente, fondamentale nella catena di trasmissione del genere romanzesco', in Menetti, *Enormi e disoneste*, pp. 129-130.

⁸⁹ Si veda la 'Nota Biografica' in Bandello, *La prima parte*, p. XXX.

diventa quindi educativo se il lettore tende a imitare ciò che di buono vi è narrato e a trarne insegnamenti:

l'uomo, se si vede d'un difetto macchiato il quale senta degli scrittori vituperare, con l'altrui lezione diventa a se stesso ottimo pedagogo e maestro, e di così fatta maniera a se stesso corregge, [...] e tanto vi s'affatica che in poco di tempo egli si spoglia i tristi e i cattivi costumi che aveva, e come il serpe ringiovanisce ne la buccia novella, così egli si rinnova ne la buona e costumata vita. (II, 24 p. 183)

A sottolineare però la distanza tra lo stile di Bandello e quello dei suoi predecessori è la sua capacità ancora una volta di camuffare i suoi interventi. L'apologia della raccolta nella dedica è inserita nel classico contesto cortigiano delle sue epistole, e non giustapposta alla novella:

Più volte ragionandosi, come si suole, a la presenza vostra di varie materie [...] sovviemmi aver udito ad alcuni dire che lo scrivere i fortunevoli e diversi casi che a la giornata si veggiono in varii luoghi accascare, [...] sarebbe opera perduta e di pochissimo profitto. (II, 24 p. 183)

L'intervento di Bandello è diretta conseguenza di un ragionamento cortigiano tenuto a Bassens, alla presenza della eroina Gostanza, ed è quindi, pur se peculiare, inserto omogeneo alla raccolta. In questo caso particolare l'autore decide di rafforzare le sue argomentazioni, fondamentali ai fini della ricezione dell'opera: alla difesa della propria raccolta compiuta nella dedica fa seguito infatti una più generale trattazione volta ad approfondire il ruolo del racconto e dell'arte del narrare. A compierla, questa volta, non è più l'autore nella dedica ma il narratore Giulio Cesare Scaligero nell'*incipit* della novella: egli afferma che le ore 'trapassate onestamente in raccontar ciò che a la giornata s'intende degno di memoria' sia 'più lodevole, dicasi la parola senza invidia, che consumar tempo nel sonno o vero nel gioco' (II, 24 p. 185). Che il brano vada fatto riferire alle Quattro Parti appare evidente dalla specificazione 'a la giornata', sintagma più volte utilizzato da Bandello per caratterizzare la sua opera.⁹⁰ Desideroso di approfondire la questione, Bandello la ripropone ancora al termine della novella: le parole del narratore ancora una volta diventano chiave di lettura dell'intera raccolta, difesa di una narrazione, in un punto di confine che segna il passaggio geografico francese e una nuova protezione femminile:

E ancor che a me stesso dispiacesse l'andarmi tanto ravvolgendo in materia così lagrimosa, non di meno considerando il profitto che tutti ne potranno cavare, ho narrato questa istoria molto più volentieri che qualche altra che ho per le mani, per la quale forse vi avrei fatto ridere senza altro male. (II, 24 p. 202)

⁹⁰ Si vedano le dediche alle novelle I, 1 – I, 8 – I, 17 – I, 18 – I, 51 – II, 32 – II, 40 – III, 35 – III, 51 – IV, 2.

L'autore, attraverso le parole dello Scaligero, ripropone nell'*explicit* il valore morale della novella e le capacità pedagogiche del genere; le *Quattro Parti de le novelle* riescono così nell'intento che Bandello si era prefissato nel prologo ai lettori, ovvero di averle scritte 'per giovar altrui e dilettere' (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1). L'ultimissima frase del testo, pur così generale, non può che esser rivolta direttamente a Gostanza Rangona: 'Ma chi è saggio sa ottimamente far elezione di quella persona de la quale egli fidar si deve' (II, 24 p. 202). È attorno alla sua cerchia e dimora francesi che si compatta questo lungo ciclo di dediche nella finzione e, nella realtà, è grazie a Gostanza, al suo sostegno e al suo supporto, che l'autore è in grado di completare la sua raccolta di novella: è quindi saggio anche Bandello a essersi fidato di Gostanza.

3.4.3 LA DEDICA II, 11 A EMILIO DEGLI EMILII

A queste due dediche fondamentali nell'economia strutturale del testo, e inviate a due personalità decisive nella biografia di Bandello e per la storia delle Quattro Parti – l'una per averle ispirate, l'altra per averne resa possibile la realizzazione – va aggiunto un terzo testo intermedio: la lettera di dedica alla novella II, 11. Ancor più della lettera a Gostanza, questa inviata a Emilio degli Emilii sembra rimandare all'apologia boccacciana nella Conclusione dell'autore nel *Decameron*. Nella dedica in questione infatti Bandello, dopo aver esposto alcune informazioni sul furto di manoscritti subito a Milano nel 1525, risponde direttamente a due critiche:

Onde avendone alquante [novelle] scritte che sono state da molti lette, m'è stato detto che in due cose sono biasimate. Dicono per la prima che non avendo io stile non mi doveva metter a far questa fatica [...]. Dicono poi che non sono oneste. In questo io son con loro, se sanamente intenderanno questa onestà. (II, 11 p. 97)

Per quanto riguarda il primo punto egli retoricamente accetta l'accusa ma, allo stesso tempo, esalta la capacità di dilettere propria delle sue novelle, poiché 'ogni storia, ancor se scritta fosse ne la più rozza e zotica lingua che si sia, sempre diletterà il suo lettore. E queste mie novelle, s'ingannato non sono da chi le recita, non sono favole ma vere istorie' (II, 11 p. 97). Ugualmente Boccaccio, nella sua Conclusione, aveva ribadito il suo ruolo di scrittore e non di narratore: 'io non pote' né doveva scrivere se non le raccontate [novelle], e per ciò esse che le dissero le dovevan dir belle e io l'avrei scrite belle. Ma se pur prosuppor si volesse che io fossi stato di quelle e lo 'nventore e lo scrittore, che non fui, dico che io non mi vergognerei che tutte belle

non fossero’.⁹¹ Dalla seconda accusa, circa la disonestà delle sue ‘istorie’, Bandello si difende scrivendo che ‘biasimar si devono e mostrar al dito infame coloro che fanno questi errori, non chi gli scrive’ (II, 11 p. 97) e che ‘lo scriver le cose mal fatte non è male mentre non si lodino, e che ne la Sacra Scrittura sono adulterii descritti, incesti e omicidi, come chiaramente si sa’ (II, 11 p.97). L’ispirazione decameroniana deve averlo influenzato anche in questo caso, lì dove si legge: ‘Quali libri, quali parole, quali lettere son più sante, più degne, più reverende che quelle della divina Scrittura? E sì sono egli stati assai che, quelle perversamente intendendo, sé e altrui a perdizione hanno tratto’.⁹² La dedica II, 11 rappresenta il punto nel quale maggiormente l’autore si lascia andare a una più dettagliata analisi sulla ricezione della sua opera: pur se disseminate di spunti e accenni di Bandello, le Quattro Parti presentano solamente in questo punto una disamina autoriale così precisa e schematica. Come nelle due lettere a Ippolita e Gostanza, anche questa a Emilio degli Emilii, così densa di informazioni e quindi decisiva nella complessità del libro, è situata in posizione di confine, subito prima cioè che abbia inizio quel compatto nucleo di dediche che in questo studio è stato definito ‘ciclo militare’. Appare quindi evidente che il ruolo delle epistole nella raccolta trascenda quello più superficiale di introduzione delle novelle: gli elementi sottolineati dimostrano invece, perlomeno a un livello redazionale poi abbandonato, come le lettere abbiano avuto un ruolo fondamentale nella strutturazione del libro; nelle prime due parti della raccolta Bandello deve aver concepito un novelliere consapevole delle esperienze letterarie e narrative di Boccaccio ma anche soprattutto di Petrarca – tramite le *Rime* – dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: una raccolta nella quale parti autonome interagissero tra loro e si riunissero attorno alla figura del narratore.

3.5 LA DISTANZA DAL *DECAMERON*

Se quindi da questi elementi caratterizzanti è possibile affermare che le Quattro Parti sono dotate di una struttura che elabora in maniera originale le caratteristiche proprie di una cornice, è altresì necessario sottolineare che la scelta di Bandello è ormai intimamente distante dall’opera boccacciana e dai tentativi di imitazione del *Decameron* tentati con vari risultati nel Quattrocento e nel Cinquecento. L’opera di

⁹¹ Boccaccio, *Decameron*, II, p. 1258.

⁹² Boccaccio, *Decameron*, II, p. 1257.

Bandello è infatti in non troppo velata opposizione al libro di Boccaccio, ferma restando una competenza linguistica sulla quale Bandello evita di porsi in competizione con il ‘facondissimo e da non esser mai senza prefazione d’onore nomato messer Giovanni Boccaccio’ (II, 24 p. 195): ‘Io non voglio dire come disse il gentile ed eloquentissimo Boccaccio, che queste mie novelle siano scritte in fiorentin volgare, perché direi manifesta bugia, non essendo io né fiorentino né toscano, ma lombardo’ (I, Il Bandello ai candidi ed umani lettori p. 1). Già in queste prime battute dell’opera si può notare come Bandello, dietro quello che appare solamente come un elogio all’‘eloquentissimo’ Boccaccio, mostri in realtà il tentativo di definire organicamente e positivamente la sua raccolta. Se infatti – seppur seguendo il più classico *topos* dell’*excusatio* – il suo stile e la sua lingua non possono competere ma puntare solamente a tentare l’*imitatio* di un così eccelso modello, le sue narrazioni al contrario sembrano di riflesso assumere importanza perché, suggerisce l’autore, esse non acquistano qualità dallo stile ma dalla loro intrinseca superiorità diegetica:

Al Gonnella non è mancato se non uno Boccaccio, ben che messer Bartolomeo de l’Uomo, ferrarese, abbia in prosa con stile molto elegante scritto la vita di esso Gonnella. Perciò non sia chi mi condanni se io in questo basso mio dire ho descritto alcuna de le sue piacevolezze. Sarà forse chi mi dirà che io non sono mica il Boccaccio, la cui eloquenza può ogni novella, ben che triviale e goffa, far parer dilettevole e bella. A questo io dico ingenuamente che non sono così trascurato che non conosca apertamente che io non sono da esser, non dirò agguagliato, ma né pure posto nel numero di quelli cui dal cielo è dato potere esprimere l’ombra del suo leggiadro stile. Ma mi conforta che la sorte di questi accidenti non potrà se non dilettere, ancora che fosse iscritta in lingua contadinesca bergamasca. (dedica IV, 24 p. 155)

I riferimenti a Boccaccio celano sempre, dietro una sincera referenza nei confronti dell’opera, il tentativo di un’emulazione, il desiderio di un superamento; non è secondario che una delle brigate scelga letteralmente di metter da parte il *Decameron*, come a sentire la necessità e il bisogno di nuove narrazioni:

il dotto e piacevole messer Girolamo Cittadino prese le Cento Novelle del leggiadrissimo Boccaccio in mano e disse: – Signora contessa e voi signori, poi che la disputazione de la poesia è finita, io sarei di parere che entrassimo in alcun ragionamento più basso e piacevole, ovvero che si leggesse una o due de le novelle del Boccaccio [...]. A questo soggiunse la signora Gostanza Bentivoglia, moglie del signor conte Lorenzo Strozzi: – E io anco sono del parer vostro; ma perché chiunque è qui ha più volte lette e udite le Cento Novelle, io sarei di openione che alcuno di voi dicesse di quelle o istorie o novelle che così non sono divulgate. (dedica I, 21 pp. 188-189)

Questa scena, nella quale Bandello sembra fare i conti con un Boccaccio che è presenza allo stesso tempo necessaria e ingombrante, offre diegeticamente quel desiderio di novità e originalità che è alla base non solo della sua opera ma del suo stesso concepire l’arte del raccontare e che lo condurrà a modificare nel tempo l’idea stessa di raccolta:

Ancor che ogni novella che si narri soglia a chi l'ascolta porger diletto, perciò che l'intender cose nuove sempre apporta agli ascoltanti piacere, nondimeno suol senza parangone non picciola contentezza porgere quando qualche cosa si narra che, oltre il diletto che se ne piglia, qualche profitto ancora se ne trae. (dedica I, 35 p. 338)

Questo desiderio del 'nuovo' Bandello lo realizza esplicitamente in un'opera che è sì dotata di una cornice, ma la cui finalità è già molto aldilà rispetto alla cornice decameroniana e ai suoi stessi precedenti narrativi. Le lettere che scandiscono ritmicamente il tempo delle narrazioni permettono alle Quattro Parti di strutturarsi in un libro che non si presenta quindi come un semplice accumulo di novelle.⁹³ Se però nel *Decameron* 'dalla prima all'ultima giornata le novelle si svolgono secondo un chiaro ordine prestabilito ubbidendo ai canoni delle più autorevoli poetiche medievali' e in esse 'si svolge un ideale itinerario che va dalla riprensione aspra e amara dei vizi dei grandi nella prima giornata allo splendido e architettato elogio della magnanimità e della virtù nella decima giornata', la distanza con l'opera di Bandello diventa fondamentale.⁹⁴ In quest'ultima è ormai assente ogni tentativo totalizzante, ogni rigido disegno morale che invece era contenuto nelle *Rime*. Viene meno l'idea di una conversione. Le *Quattro Parti* non sono cioè dotate di un disegno ascensionale che, calato in pieno Cinquecento, ha spesso trasformato negli epigoni di Boccaccio in gioco e artificio letterario ciò che nel *Decameron* era retorica e stile. La cornice di Bandello, privata della rigidità medievale e di ogni simbologia numerica, si caratterizza positivamente per ciò che è, non per ciò che dovrebbe essere: essa diviene infatti raccordo tra testi, legame sociale per i lettori, descrizione di un mondo nelle sue sfaccettature pubbliche e private. Quest'ultimo punto assume rilievo fondamentale nello stabilire il discrimine netto tra le due opere: se infatti Boccaccio diventa cantore con la sua opera maggiore di un uomo e di un mondo, quello dei 'mercantanti', che rappresentano l'avanguardia sociale economicamente e politicamente in ascesa, Bandello al contrario rappresenta una società in declino che ha ormai alle spalle i momenti apicali della sua parabola storica, in una operazione editoriale che può ricordare il precedente del *Cortigiano* di Baldassar Castiglione.⁹⁵

⁹³ Si noti in proposito che l'autore, tranne nei quattro prologhi, fa sempre riferimento alla sua opera con la parola 'libro' al singolare, a dimostrazione di una consapevole unità.

⁹⁴ Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi su 'Decameron'* (Firenze: Sansoni, 1996), p. 169 e 16.

⁹⁵ Il mondo dei mercantanti 'fra il Duecento e il Trecento, offre i campioni più vivi e aggressivi nell'agone con quelle forze sovrumane [Fortuna, Amore, Ingegno]', Branca, *Boccaccio medievale*, p. 135. Il dialogo di Castiglione viene invece ambientato nel 1507 presso la corte di Urbino, ma l'opera vede la luce, dopo molte redazioni, nel 1528: Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* (Venezia: Aldo Manuzio, 1528), e rappresenta una corte ormai molto diversa da come l'autore l'aveva descritta.

Ed è probabilmente a partire da questa consapevolezza storica che Bandello sceglie di non portare a termine editorialmente un novelliere che rappresenterebbe un anacronismo stilistico: nella frammentazione della sua cornice, nella varietà delle sue lettere, l'autore forma un'opera che attraverso la finzione di un genere è specchio di un mondo cortigiano pienamente rinascimentale che trova ormai impossibile definirsi unitariamente ma che, nella frammentarietà di luoghi e individui, ha la propria cifra interpretativa finale. Incapace di ridurre a un *unicum* espressivo un mondo ormai positivamente frantumato, Bandello riesce in maniera originale a trasformare la pluralità in sistema di ordinamento, a rendere il molteplice un vero strumento aggregativo. Egli supera quello che storicamente rappresenta il *Decameron* ma vuole superare anche se stesso e i suoi progetti culturali precedenti. Nella frammentazione che è propria dell'uomo bandelliano, la narrazione e l'arte del racconto rappresentano solamente una parte della vita; questo appare evidente nelle scelte compiute al livello di ambientazione delle cornici. Se nel *Decameron* è la fuga dalla città tormentata dalla peste a dare la possibilità di sviluppo alle novelle, la narrazione assume il ruolo di segmento assoluto, esperibile *una tantum*; in Bandello invece i luoghi sono centri vitali, giardini e palazzi di una vita quotidiana nella quale il racconto ha sempre spazio come intervallo reiterabile e non come esperienza assoluta e totalizzante. La narrazione è parte della vita delle brigate cortigiane, non pausa taumaturgica. È per questo che Bandello non ha più alcun timore nel rendere i suoi lettori ideali protagonisti della cornice, a differenza di Boccaccio che sceglie di camuffare i nomi dei suoi narratori. A proposito delle sette donne egli infatti scrive:

Li nomi delle quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse, la quale è questa: che io non voglio che per le raccontate cose da loro, che seguono, e per l'ascoltate nel tempo a venire alcune di loro possa prender vergogna, essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere che allora.⁹⁶

Bandello invece compone, con dedicatari e narratori tutti personaggi reali, una mappa dei suoi orizzonti sociali, e non vi è più alcun motivo storico che proibisca all'autore di pubblicarli come era successo nelle *Rime*: al posto di dieci giovani esemplari Bandello sceglie di comporre un'enorme brigata, meno compatta e unitaria, ma onnicomprensiva e molteplice. Come ha scritto Gardini a proposito del *Decameron*, 'quelli erano tempi in cui o diventavi novellatore o argomento di

Si veda Walter Barberis, 'Introduzione', in Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano* (Torino: Einaudi, 1998), pp. VII-LXV.

⁹⁶ Boccaccio, *Decameron*, I, p. 30.

qualche novella'.⁹⁷ Ora invece i narratori sono anche personaggi, e lo stesso autore entra direttamente sia nella brigata che nelle narrazioni. L'effettiva consapevolezza dell'autore è ovviamente elemento impossibile da evidenziare; ma l'eventuale assenza di una totale presa di coscienza da parte di Bandello nulla toglie alla grandezza dell'opera e alla sua capacità di rappresentare un mondo. La struttura che si è scelta, con i dovuti accorgimenti, di definire cornice, diventa quindi somma di frammenti autonomi ma non assoluti, costantemente tenuti insieme dalla figura dell'autore:

la cornice non sta soltanto ad indicare la volontà di superamento di una produzione narrativa frammentaria: essa vuole affermare il ruolo 'autorale' che assume il responsabile di quella particolare collezione di narrazioni. Inoltre, la cornice rappresenta tanto il racconto della vita dei novellatori, quanto il racconto della vita della narrazione, il racconto del racconto: un racconto cioè la cui motivazione ultima è quella di estrinsecare una nuova ars narrandi.⁹⁸

I due punti sollevati dal critico Picone diventano fondamentali in Bandello: il ruolo autoriale – che nelle Quattro Parti diventa addirittura principio unificante – e la possibilità metanarrative nelle lettere contribuiscono alla caratterizzazione originale dell'opera.

3.5.1 ELEMENTI AUTORIALI E METANARRATIVI: L'AUTORE E IL LETTORE

I due elementi appena citati del critico Picone sono di estrema importanza. La complessità della presenza dell'autore nell'opera è tratto distintivo della cornice delle Quattro Parti: a differenza di Boccaccio che deve ritagliare spazi estranei a quelli della brigata per introdurre direttamente il suo punto di vista – Introduzione, Introduzione alla quarta giornata, Conclusione –, Bandello a partire dalla prima dedica a Ippolita Sforza è già membro della brigata, quindi personaggio della finzione e della funzione letteraria a tutti gli effetti, in una situazione che si ripeterà per ciascuna delle duecentoquattordici occasioni.⁹⁹ Se egli è quindi propriamente l'autore nei quattro prologhi rivolti ai 'candidi ed umani lettori', il suo ruolo è analizzabile poi a più livelli. Innanzitutto egli narra e descrive i momenti in cui la novella viene narrata, offrendo indicazioni sul luogo, sul momento storico, sulle

⁹⁷ Nicola Gardini, *Rinascimento* (Torino: Einaudi, 2010), p. 174.

⁹⁸ Michelangelo Picone, 'Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale', *Filologia e critica*, 13 (1988), 3-26 (p. 4).

⁹⁹ Per un ulteriore commento sulla posizione dell'autore all'interno dell'opera si veda Barbara Alfano, 'Il narratore delle *Novelle* del Bandello e la funzione mediatrice della scrittura', *Italica*, 81, 1 (2004), 16-23.

personalità coinvolte. È l'aspetto più immediato e superficiale del suo ruolo narratorio, vicinissimo al suo essere autore se Bandello non fosse anche – come già sottolineato – membro delle brigate che descrive e quindi personaggio della sua stessa opera; in quanto tale, a un secondo livello, egli racconta piccoli aneddoti narrativi che introducono la novella vera e propria; è questo il caso, ad esempio, della novella I, 48.¹⁰⁰ La dedica, tra le più importanti della raccolta per gli spunti metanarrativi offerti a proposito 'dei belli ed arguti motti', presenta un intervento di Bandello perfettamente inserito nel contesto argomentativo e dialogico della brigata:

Onde io allora dissi: – Madama [Isabella da Este] e voi signori, a me sovviene d'un arguto detto che il signor Marco Antonio Colonna, essendo io seco e ragionando ne la Chiesa de le Grazie in Milano, disse. – E questo, signor mio [Marco Antonio Colonna, dedicatario], se vi ricorda, fu quando Odetto di Foïs vicerè in Milano venne a messa a le Grazie suso una picciola muletta, che voi diceste: – Bandello, ancora che tu veggia quella piccola bestiola, io non conosco perciò in questa armata del nostro re cristianissimo cavallo né mulo così forte e potente com'ella è. E di questo non ti meravigliare, perciò che ella porta monsignor di Lautrecco con tutti i suoi consiglieri. (dedica I, 48 p. 447)

Terminato di raccontare l'aneddoto, l'autore sente di doverlo spiegare al pubblico dei lettori:

Come io ebbi narrato a madonna e a quei signori cotesta arguzia, tutti intesero benissimo che voi avevate punto la costuma d'esso monsignor di Lautrecco, che era, se ben congregava il consiglio e in una faccenda ricercava il parer degli altri, non di meno di non far mai quello che dai consiglieri si conchiudeva, ma quello solo che al suo mal regolato giudizio sembrava esser buono. (dedica I, 48 p. 447)

Bandello quindi è in questa occasione personaggio diegeticamente attivo delle sue brigate, da distinguere da un terzo livello narratorio, ovvero quello dei narratori propriamente detti della raccolta, introdotti costantemente dall'autore indicandone esplicitamente i nomi: più di duecento personaggi, membri di varie brigate, tra i quali spicca per qualità e quantità la figura di Filippo Baldo, 'padre vero de le novelle', personaggio-narratore di un ciclo compatto di sette testi. 'Le novelle che da me scritte sono e che si scriveranno, sono e saranno scritte de la maniera che i narratori l'hanno raccontate' (dedica II, 11 p. 97) sottolinea l'autore; è da questi narratori che Bandello viene a conoscenza delle novelle – perlomeno nella finzione dell'opera – ed è grazie alla loro presenza che il racconto acquista valore e credibilità. È possibile che venga precisata un'ulteriore diffrazione sulle origini della novella, qualora il narratore indichi la fonte dalla quale è venuto a conoscenza della vicenda; questo tipo

¹⁰⁰ Altre narrazioni fatte direttamente da Bandello si incontrano nelle dediche: II, 3 (viene riportata da Bandello un episodio raccontato da Guido Rangone); III, 38 (l'autore racconta al dedicatario della difesa di Mantova da parte di Sordello Vesconte da Goito); III, 59 (Bandello nella dedica riporta una novella raccontata in casa di Cesare Fregoso); IV, 2 (in questa dedica Bandello si descrive intento a narrare alla brigata una novella su invito di Pirro Gonzaga).

di informazioni sono, quando presenti, solitamente indicate nel principio della novella. La distinzione tra questi due ultimi livelli appare evidente alla lettura della novella sesta della Prima Parte. Nella lettera di dedica a Cesare Fieramosca, Bandello introduce il narratore:

E ragionandosi, non è molto, in casa del nobilissimo signor Galeazzo Sforza signor di Pesaro, che era in Milano, a la presenza de la molto virtuosa signora Ginevra Bentivoglia sua consorte di questa materia [...], il magnifico messer Paolo Taeggio dottor di leggi narrò un mirabil accidente in Milano avvenuto. (dedica I, 6 p. 66)

Quando però Taeggio dà inizio alla novella, introduce un ulteriore livello narratorio diverso:

Messer Dioniso Corio, gentiluomo di questa città molto onorato e di antica famiglia, soleva molto volentieri, quando era in compagnia, con qualche novella gli ascoltanti rallegrare. [...] Onde, quando il signor cavalier Vesconte Alfonso fece le nozze de la signora Antonia Gonzaga sua moglie, io che era ancor degli invitati mi ricordo che narrò tra l'altre volte una novella qui a Milano avvenuta, la quale, per esser a proposito de la materia di cui ora si ragionava, mi piace di dirvi. (I, 6 p. 67)

Si è così aggiunto un ulteriore salto che però ancora rimanda a una trasmissione orale delle narrazioni. È nuovamente Bandello che trasforma la viva voce dei narratori in parola scritta, diventando nuovamente narratore: 'Onde essendo stato qui a Gazuolo il nostro messer Giacomo Cappel, ove già dieci giorni sono che io venni, ed avendo narrata una novella che io subito scrissi, quella ho trascritta e per il presente staffiero ve la mando, non avendo per ora novelle né rime meco' (dedica I, 7 p. 74). Il narratore Bandello che scrive l'opera è figura vicinissima ma non sovrapponibile a quella del Bandello-autore essendo quest'ultimo per definizione estraneo alla finzione letteraria del personaggio descritto metaletterariamente al lavoro sulla propria stessa opera.¹⁰¹ Elemento spiazzante per il lettore, impegnato a leggere un libro che narra le proprie stesse vicende compositive, il lavoro di scrittura e assemblaggio dei materiali, fino all'intervento stesso dei personaggi che offrono consigli sull'opera di cui fanno parte:

Era quivi un messer Giulio Chiericato, gentiluomo vicentino, il quale secondo il proposito de la cui materia si parlava narrò un simil caso a Vicenza avvenuto, per quello che poi il signor Pirro, trovandosi meco a ragionare, puntualmente mi recitò, pregandomi a scriverlo e metterlo con le mie novelle; (dedica I, 17 p. 153)

Io non mi ritrovai già presente quando il Masino questa novella disse, ma poi il signor Pirro Gonzaga me la narrò e mi commise ch'io la scrivessi e la riponessi con l'altre mie novelle, come ho fatto. (dedica I, 29 p. 294)

¹⁰¹ Per un approfondimento della questione metaletteraria nelle novelle di Bandello si veda Sandra Carapezza, 'Aspetti metaletterari delle lettere dedicatorie', *Matteo Bandello: Studi di letteratura rinascimentale* 3 (2010), 201-243.

È in questo modo che si realizza in *Bandello* quell'aspetto fondamentale nella cornice di estrinsecazione di una *ars narrandi* originale e legata ai tempi e al pubblico. Quest'ultimo in *Bandello*, per la particolare *mise en abyme* dell'opera, non è rappresentato idealmente da un numero ristretto di figure come nel caso della brigata decameroniana, ma è realisticamente inserito nella cornice. Se infatti Boccaccio intendeva raccontare le sue novelle 'in soccorso e rifugio di quelle che amano' e proiettava metaforicamente sulla brigata le reazioni di un eventuale pubblico, nelle *Quattro Parti de le novelle* la moltiplicazione delle brigate comporta un ripensamento del ruolo dei lettori.¹⁰² A loro l'autore si rivolge in apertura dei quattro volumi con i prologhi, definendoli 'candidi ed umanissimi', e pregando 'tutti quelli a cui piacerà di leggerle [le novelle], che con quell'animo degno di leggerle, con il quale sono state da me scritte: affermo bene che per giovar altrui e dilettere le ho scritte' (I, Il *Bandello* ai candidi ed umani lettori p. 1). L'obiettivo dichiarato è quindi orazianamente quello di 'giovare e dilettere' un pubblico immaginato dall'autore il più vasto possibile se egli scrive per rendere immortali ed eterne le sue novelle e, tramite esse, il suo nome:

Resterà adunque questa novella eternamente sotto il vostro [di Giacomo Francesco *Bandello*] nome, se tanto gli scritti miei dureranno, i quali io pure scrissi a ciò che perpetuamente durassero; (dedica I, 23 p. 228)

ma porto ben ferma opinione che descrivendo alcuni accidenti che ai mortali sovente sogliono avvenire e quelli consacrando a l'eternità, che sarebbe opera molto lodata e di non poco profitto a chiunque le cose descritte leggesse. (dedica II, 24 p. 183)

La stessa eternità che immaginava per le sue *Rime* e i suoi *Canti XI*. Da questo pubblico indefinito è però necessario distinguere quello chiamato direttamente in causa nell'opera: i dedicatari delle epistole. È a loro che *Bandello* rivolge ciascun frammento della sua opera, motivando variamente la scelta fatta e ampliandone il raggio con i personaggi ai quali il dedicatario è invitato a far leggere la novella:

Mi sarà ben caro che ai signori Annibale e Carlo vostri [di Lucio Scipione Attellano] ne facciate copia, sapendo che molto volentieri questa mia novella leggeranno. La mostrerete anco a le nostre due Muse, la signora Cecilia Gallerana contessa, e la signora Camilla

¹⁰² Boccaccio, *Decameron*, I, p. 8. Si veda inoltre: 'If it is true that every literary text not only is read but also *reads* its audience, Boccaccio projects this phenomenon metaphorically and structurally within the *Decameron*, so that the *novellieri* in their reactions as well as in their evolutions, as they listen, judge, are entertained, influenced, even transformed – and contemplated in this process – actually mirror all those experiences of the reading audience that arise from the act of reading. The *novellieri* are the pivotal set of mirrors in a many-leveled device of mirroring paradigms. They are the determining medium in the fiction whereby the *Decameron* angles and directs to us an esthetically distanced vision of the full gamut of human life, hence of the labyrinthine, ineluctably human self of each individual reader', Marino, *The 'Decameron' 'Cornice'*, pp. 48-49.

Scarampa, le quali invero sono a questa nostra età duo gran lumi de la lingua italiana. (dedica I, 3 p. 32)

Con chiuse di questo tipo, piuttosto frequenti nella raccolta, Bandello amplia la cerchia del suo pubblico cortigiano, inglobando nell'opera l'intero mondo sociale che vuole raccontare nelle dediche, al quale vanno aggiunte tutte le brigate descritte e tutte le reazioni dirette che gli ascoltatori mostrano all'ascolto delle novelle:

Ma quello che tutti ci fece meravigliare e insieme ridere fu che ci narrò un costume molto nuovo e forse più non udito; (dedica I, 34 pp. 316-317)

Ora ragionandosi un giorno de casi fortunevoli che ne le cose de l'amore avversi avvengono, il capitano Alessandro Peregrino narrò una pietosa istoria che in Verona al tempo del signor Bartolomeo Scala avvenne, la quale per il suo infelice fine quasi tutti ci fece piangere. (dedica II, 9 p. 57)

Questo pubblico, allo stesso tempo fittizio e storicamente reale, è la vera novità della cornice bandelliana: un intero mondo che è contemporaneamente fruitore ideale dell'opera e protagonista del libro. Bandello, attraverso un gioco di specchi che sembra allontanare la sua figura dal libro che sta componendo, rimane pur sempre fulcro dell'opera in una ossimorica centralità periferica che rende il suo ruolo autoriale e la sua presenza narratoriale elementi anticipatori di moderne forme narrative romanzesche.¹⁰³ E le novelle, protette da dediche come da scudi, possono in questo modo arrivare

solamente ne le mani di quegli uomini e di quelle donne, che essendo di carne umana, non stimano esser loro tanto disdicevole lasciarsi alle volte vincer da le passioni amorose, e quelle temperatamente, più che si può, reggere. Con costoro vorrò io che elle se ne stiano giorno e notte, e che non se ne partano già mai.¹⁰⁴ (dedica II, 40 p. 358)

In virtù della sua originalità compositiva, sembra infatti essere contemporaneamente estranea – a una lettura restrittiva – e inserita – a un'interpretazione estensiva – nella tripartizione metodologica delle cornici schematizzata da Deyermond:

As to the structure, there are three main types of frame-story which serve as pretexts for the tales included in them. The telling of tales to postpone an execution (*The Thousand and One Night* is the most familiar example) and the use of tales by a master to answer his pupil's question, or in an argument, are oriental frame-stories, while the third type, the telling of tales to while away a journey or a tedious period of waiting, is late and Western (*The Canterbury Tales* and the *Decameron* exemplify this type).¹⁰⁵

¹⁰³ Si veda la teoria dell'«allontanamento» dell'autore nella narrativa moderna in Michail Bakhtin, *L'autore e l'eroe: Teoria letteraria e scienze umane*, trad. di C. Strada Janovič (Torino: Einaudi, 1988).

¹⁰⁴ Con la parola «scudo» Bandello fa riferimento alle sue dediche: «Avendolo dunque scritto, con lo scudo del vostro dotto nome il mando fuori, sapendo che a questa mia novelletta egli sarà tale quale fu a Perseo contra Medusa lo scudo di Pallade» (dedica I, 20, p. 184); si vedano anche le dediche a I, 41; I, 51; II, 2; II, 27; II, 34; II, 40.

¹⁰⁵ Alan Deyermond, «The Literature of the Thirteenth-Century Expansion», in *A Literary History of Spain: The Middle Ages* (Londra: Ernest Benn, 1971), p. 98. La tripartizione è presa da Viktor

Bandello sembra cioè non rientrare in nessuna delle categorie schematicamente proposte essendo la sua cornice non pensata su nessuno dei modelli teorici citati; essa però, a livello teorico ed estensivo, riesce a raggruppare tutte le tre cornici. Le *Quattro Parti de le novelle* puntano infatti a offrire indicazioni e ammaestramenti comportamentali:

Per questo io che di mia natura desidero giovar tutti, essendo accaduto ne la città di Napoli un mirabil caso de la qualità che dal signor Annibale Macedonio ho inteso, m'è paruto non disdicevole d'aggiungerlo a l'altre mie novelle, a ciò che i giovani incauti che così di leggero si lasciano appaniare nel visco amoroso e sovente senza pensarvi troppo correno a metter ad essecuzione ciò che detta loro l'appetito dissordinato e giovanile, imparino a por il freno a l'appetitose voglie e più temperatamente amino, imparando a l'altrui spese di quanto danno il non regolato affetto sia cagione. (dedica II, 7 p. 42)

Le novelle vengono inoltre raccontate per superare momenti di noia o per riposarsi dopo ben più importanti compiti svolti, non trascurando il fatto che ogni novella è una tappa, una pausa di un lungo viaggio, quello dell'autore pellegrino di corte in corte. Per ultimo, anche l'opera di Bandello mira a ritardare un'azione, anche le sue novelle puntano a evitare una tragedia: la fine di un intero mondo, quello quotidiano minuto ed enorme delle corti, del quale Bandello vuole conservare eterna memoria: 'ma il male è che ai nostri tempi non v'è chi si diletta di scriver ciò che a la giornata avviene, onde perdiamo molti belli e acuti detti, e molti generosi e memorandi fatti restano sepolti nel fondo de l'oscura obliuione' (dedica I, 8 p. 81). Questa è la morte che la narrazione bandelliana allontana nella sua struttura priva di una fine: 'l'oscura obliuione', la dimenticanza totale di un mondo a lui così caro, il futuro buio su un così luminoso spaccato sociale. Le lettere, riempite di persone e luoghi, fanno rivivere di aneddoti, ricordi e narrazioni la memoria a cui Bandello aspirava per sé e per il mondo che descrive. Le *Quattro Parti de le novelle* sono quindi molto distanti dalla 'grandiosa e fiammeggiante architettura gotica del *Decameron*', ma anche da un'opera fine-rinascimentale o manierista.¹⁰⁶ Essa è invece un'opera nella quale la geometria ideale incontra la realtà complessa della vita e dell'uomo. Ed è attorno all'Uomo e agli uomini che si costruisce il libro, piuttosto che su ideali esterni: autore, dedicatari, narratori, ascoltatori, personaggi riempiono le Quattro Parti facendo cadere gli ostacoli che separano l'opera dai lettori. Un'opera che fa i conti

Shklovsky, *Theory of Prose* (Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1991), pp. 65-68; si veda in proposito il già citato Picone, 'Tre tipi di cornice', pp. 11-12.

¹⁰⁶ Branca, *Boccaccio medievale*, p. 45. Per la definizione di Bandello manierista si veda Rinaldo Rinaldi, 'Con voce bassa e interrotte parole: Note sul manierismo del Bandello', in *Le perfette intraprese: Studi sul Rinascimento* (Torino: Tirrenia, 1997), pp. 233-260.

con il proprio passato, persino quello più ingombrante, senza però svilirlo e svuotarlo di senso in cerca di un'immobile autorità, ma riadattandolo alle proprie idee e ai propri tempi, in un'evoluzione strutturale e diegetica che è consapevolmente conseguita. Elementi che rendono le Quattro Parti un'opera veramente nuova, legata al passato dell'autore e alla tradizione letteraria, ma già rivolta verso nuovi sviluppi stilistici e storici. L'opera infatti per le sue caratteristiche diventa portatrice di caratteristiche davvero originali, di un nuovo modo di intendere la narrazione.

3.6 CONSEGUENZE NARRATOLOGICHE DELLA VEROSIMIGLIANZA STRUTTURALE*

Per approfondire criticamente il progetto narratologico di Bandello nella sua evoluzione storica, è necessario comprendere a fondo le ragioni e le caratteristiche stilistiche della sua opera. Dopo aver infatti evidenziato, in questo capitolo, come Bandello si sia allontanato nella concezione narrativa della sua arte sia dalle produzioni precedenti – *Alcuni fragmenti de le Rime* – sia da quelli che sembravano i suoi più simili predecessori – in modo particolare Salernitano e Boccaccio –, è necessario sottolineare più marcatamente in che modo si realizza la sua originalità diegetica e con quali risultati dal punto di vista storico. Solo in questo modo sarà possibile infatti comprendere maggiormente quella trasformazione culturale che ha attraversato Bandello la cui analisi rappresenta il fine ultimo di questa ricerca.

Ha scritto il critico Ricoeur che la 'preoccupazione realistica, nel senso appunto d'essere fedeli alla realtà, di un'arte che trascrive la vita, ha contribuito in modo decisivo a occultare i problemi di composizione narrativa'.¹⁰⁷ Il critico pone in relazione consequenziale la ricerca della narrativa di una fedeltà alla realtà con una moderna pratica di occultamento delle tecniche compositive. Egli cioè, in altre parole, attribuisce non solo a questioni tematiche e stilistiche la ricerca di realismo da parte dell'autore. A questa tensione verso la verosimiglianza può concorrere anche

* Questo paragrafo si basa nei tratti teorici fondamentali sulle opere Paul Ricoeur, *Temps et récit: La configuration dans le récit de fiction*, II (Parigi: Le Seuil, 1984) e Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford: Oxford University Press, 1967). Il primo in particolare, traendo origine dall'opera di Kermode, pur in un'analisi narratologica ad ampio raggio dalla storiografia al racconto di finzione, non cita mai direttamente il genere letterario della novella e offre esemplificazioni tutte tratte da romanzi moderni. Ciononostante gli spunti critici offerti, per il punto di vista adottato, diventano osservatori strategici per meglio comprendere gli elementi di peculiarità nell'opera di Bandello.

¹⁰⁷ Ricoeur, *Tempo e racconto II*, trad. di G. Grampa (Milano: Jaca Book, 1987), p. 25.

una particolare struttura dell'opera, che diventa quindi conseguentemente essa stessa portatrice di un significato. Applicando un'analisi di questo tipo all'innovativo impianto strutturale delle *Novelle* – nella loro ultima redazione – appare possibile sottolineare il ruolo esemplare che l'opera svolge nel raccordo tra il mondo letterario trecentesco e quelli che saranno gli sviluppi della narrativa.

L'espedito tecnico che più di ogni altro permette alla raccolta di caratterizzarsi nella sua forma finale è la scissione tra tempo operato per raccontare e tempo raccontato, elemento che segna il netto distacco tra la struttura delle *Rime* e del novelliere in due parti da un lato, e le novelle in quattro parti dall'altro. L'illusione di autonomia che è alla base del principio di verosimiglianza trae spunto precisamente dalla fisicità delle centinaia di narratori che raccontano un tempo diverso e altro da quello dell'autore che si descrive intento a narrare. In questa alternanza l'opera sembra essere assoluta, sciolta da legami di contingenza, quasi libera dalla necessità di un autore che è però parte integrante dell'opera come protagonista ma che non è più al centro di una vicenda escatologica: esso rappresenta ora un centro relativo e non più assoluto per le pagine e per il lettore in quanto la sua vicenda non è più dotata di una moralità onnicomprensiva. Una struttura rigida come ad esempio una cornice di tipo decameroniano non permette simili risultati: l'illusione di autonomia della novella che nasce come racconto di uno tra i dieci membri della brigata, pur attraverso l'utilizzo dell'espedito dell'oralità, viene meno quando guardiamo all'opera nella sua totalità: essa infatti è dotata di una cornice che è perfettamente autoriale e autoreferenziale, priva di legami strutturali con il mondo esterno; non vi è dubbio inoltre che la complessità organizzativa del testo in cui tutto si tiene perfettamente, di ascendenza ancora medievale, limita notevolmente le possibilità di realismo che invece vengono esaltate in una struttura come quella finale bandelliana: l'azione è qui sempre completa nei micro-testi, sia a livello novellistico sia a quello epistolare; ma ciò che Ricoeur chiama l'«abbandono del criterio di completezza» si compone nella totalità dell'opera in quattro parti. È solo guardando alle quattro parti delle novelle che si percepisce come l'opera abbia un inizio nel prologo e nella prima dedica proemiale; uno svolgimento, un intrigo nel quale i punti di vista autoriali e narratoriali si aggiungono e si uniscono a quelli dei personaggi; a mancare è però una fine, la conclusione dell'opera compiuta ma per certi aspetti non completa, a differenza di quanto accade sia nelle *Rime* – dove addirittura l'ultimo componimento sancisce una crescita dell'autore che troverà

compimento in una nuova opera – che nel novelliere in due parti dove l'autore può ricordare un passato tormentato con la sicurezza e la tranquillità di un esilio doloroso ma necessario. 'È quindi legittimo considerare come sintomo della fine della tradizione della costruzione di un intrigo, l'abbandono del criterio di completezza, e quindi il deliberato proposito di non terminare l'opera'.¹⁰⁸ In questo superamento della tradizione (che sarà poi tipico del romanzo) vanno lette anche le complessità della forma narrativa bandelliana e i suoi elementi di novità, non ultimo l'aver saputo coniugare la forma della tradizione – la raccolta di novelle – con l'elemento a suo modo tragico dell'incompletezza finale che è, soprattutto, impossibilità di una fine intesa anche come impossibilità di certezze e risposte assolute, al contrario di quanto avveniva nelle *Rime* che sembrano così appartenere a un periodo totalmente diverso della sua creatività.

Il tema della 'fine' assume però anche un elevato valore diegetico oltre che strutturale: l'opera non ha una fine che metta ordine e offra verità, che permetta di avere risposte ai dubbi sollevati nella sempre più imminente ultima pagina; al contrario la raccolta risulta essere costellata da continue chiusure. L'imminenza, venendo a mancare, lascia spazio non a un'assenza totale di fine quanto piuttosto a una continua serie di epiloghi per ogni lettera e ogni novella in quanto ormai viene del tutto a mancare quel progressivo legame narrativo tra le varie parti. Questo processo contribuisce a rendere l'opera una tragedia: la fine, reiterata e allo stesso tempo continuamente rimandata, diventa essenza intima dell'opera. Questo aspetto si traduce, a livello di *mythos* e *milieu*, nella resa narrativa di un intero mondo cortigiano che al momento della stampa dell'opera stava scomparendo; a livello tipicamente strutturale invece, nell'alternanza di lettere e novelle in cui assistiamo a una continua fine, a un procedere costante di epiloghi: di saluti nelle lettere e di conclusioni nelle novelle. Frammenti non più intrecciati dal filo narrativo tradizionalmente inteso: a livello macrotestuale nell'alternarsi di dedica-novella è quindi possibile leggere il susseguirsi continuo di nuovi inizi e continue fini, ovvero delle categorie di genesi-apocalisse, nucleo base dell'intrigo nell'analisi kermadiana.¹⁰⁹ Ma anche analizzando i microtesti delle singole novelle è ancora una volta nella gestione del tempo e della morte che emergono gli aspetti di più spiccato

¹⁰⁸ Ricoeur, *Tempo e racconto*, p. 40.

¹⁰⁹ Secondo Kermode ciò che tutte le narrazioni hanno in comune è il ricadere nel circolo inizio-fine. Estremizzando afferma che il 'tic toc' delle lancette di un orologio rappresenta nell'alternarsi di genesi – tic – e apocalissi – toc – l'idea minima di racconto.

interesse.¹¹⁰ Interessante è innanzitutto notare lo scarto essenziale che distingue le *Novelle* da altre raccolte come *Le mille e una notte* e il *Decameron*: in questi due casi lo scontro con una morte imminente rappresentata dalla crudeltà del re Shahryar per la bella Sharazad o dalla peste per i dieci membri della brigata, viene combattuto con la narrazione stessa che, attraverso una struttura a capestro, prima allontana una morte sempre più vicina per arrivare poi a sconfiggerla.¹¹¹ Lo scopo del corpo narrativo è di rendere del tutto estranea la morte – e quindi l’apocalisse –, di espellerla con la forza taumaturgica della parola. Questa lotta tra parola e morte, insita nel progetto stesso delle due cornici che non terminano mai davvero se non nell’ultima pagina, non lascia spazio a veri epiloghi se non quando i fili narrativi sono del tutto riordinati e anche la morte scacciata dalle pagine attraverso l’intervento diretto, nel *Decameron*, dello stesso autore che distrugge l’illusione di assolutezza. Stessi risultati si ottengono sia nelle *Rime* di Bandello, in cui la fine è opportunamente segnata nel superamento da un amore negativo a uno positivo che troverà nuovo spazio espressivo nel metro dell’ottava dei *Canti XI*; sia nel suo progetto di novelliere in due parti, in cui nella rassegnazione all’esilio ben è rappresenta la possibilità dell’autore di dedicarsi finalmente ‘a se stesso e alle muse’. L’originalità dell’ultima e definitiva struttura bandelliana permette invece il passaggio da un’apocalisse imminente a una immanente: l’idea di una raccolta unitaria ma allo stesso tempo segnata da continui epiloghi in cui l’autore si camuffa e si allontana attraverso un abile gioco di specchi consente alla morte di entrare direttamente nell’opera, sia a livello strutturale che dal punto di vista più strettamente tematico. Ed è infatti proprio nelle novelle tragiche che traspare meglio il senso profondo del suo mondo narrativo, ed è poi nella complessità delle sue narrazioni che sembrano porsi le basi per un nuovo e originale modo di raccontare. Se infatti dal punto di vista organizzativo si sono evidenziate le novità dell’opera, in quanto la struttura diventa primo elemento portatore di un significato nuovo attraverso una ricostruzione verosimile della realtà, nello studio diretto delle novelle apparirà

¹¹⁰ La morte – e le novelle quindi di argomentazione tragica – rappresenta il corrispettivo narrativo della concezione apocalittica delle teorie esposte. Si veda Antonio Gagliardi, ‘Narrare il tempo: Forme della differenza nel *Decameron*’, in *L’arte dell’interpretare: saggi critici offerti a Giovanni Getto*, a c. di M. Guglielminetti and G. Barberi Squarotti (Cuneo: L’Arciere, 1984), pp. 109-126 (p. 111).

¹¹¹ Per un confronto tra *Le mille e una notte* e il *Decameron* nel loro diverso affrontare il tema della morte si veda Andreas Jolles, ‘Il *Decameron* di Boccaccio’, in *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici 1897-1932*, a c. di S. Contarini (Milano: Mondadori, 2003), pp. 57-116.

evidente il ruolo centrale che Bandello ha avuto nella riformulazione delle categorie di base dell'arte del racconto.

3.7 CONCLUSIONI

In seguito a un'analisi dei legami che uniscono *Rime* e *Novelle*, lo studio di elementi originali e nuovi nella produzione bandelliana è continuato approfondendo la prima parte del dittico costitutivo delle *Novelle*: le lettere di dedica. Nel corso del capitolo si è innanzitutto proposta una disamina della particolare struttura basata sulle epistole che permettesse di individuare i precedenti stilistici di Bandello e ne mettesse in evidenza le originalità: si sono in modo particolare evidenziate le esperienze giovanili di Bandello (soprattutto in latino con i rapporti con Petrarca e Plinio) per poi proporre un percorso storico della novellistica epistolare da Sermini a Da Porto. Avendo a disposizione un più preciso percorso storico dell'opera e delle sue possibili fonti, si è proposta una nuova interpretazione generale della struttura epistolare delle *Novelle*, basata sul considerare in modo originale il testo nel suo formarsi diacronico e si è ricostruita la storia compositiva dell'opera partendo dalle informazioni contenute nelle epistole e arrivando a stabilire i diversi livelli compositivi delle *Novelle* e i diversi stadi che hanno permesso di arrivare alla formazione in quattro volumi finita di stampare del 1573. È così emersa l'idea di una cornice in cui l'autore riesce a camuffare la sua presenza e ad agire in maniera originale nel testo, rendendo l'opera unitaria e omogenea ma profondamente diversa dai suoi precedenti narrativi delle *Rime* e del novelliere in due parti. I risultati critici offrono la possibilità di legare in maniera decisiva le sezioni epistolari del dittico con le novelle, grazie ai fondamentali concetti della verosimiglianza e della originalità della scrittura bandelliana. In questo modo le lettere risultano parte integrante dell'opera allo stesso livello delle novelle, la cui successiva analisi completerà il giudizio sull'identità narrativa di Matteo Bandello.

CAPITOLO QUATTRO – STRUTTURE NARRATIVE PRIMARIE NELLE *QUATTRO PARTI DE LE NOVELLE*

Nel corso dei precedenti capitoli si è messa in evidenza, da vari punti di vista, la capacità di Bandello di rielaborare in maniera originale quanto gli proveniva dalla storia e dalla tradizione: partendo dalle *Rime* e dalle lettere di dedica, ma allargando di volta in volta l'analisi alla sua vasta produzione artistica, si è così ricostruito a ritroso un percorso evolutivo utile a offrire un'immagine del narratore Bandello storicamente e diacronicamente attendibile. In particolare si è descritta una prima vicinanza particolare tra i *Fragments de le Rime* e le *Novelle*, e si è introdotto, in aggiunta a un'analisi delle radici storico-letterarie che possono aver influenzato Bandello, uno sguardo sulla originalità della sua produzione: si è cioè considerata la sua opera nel rapporto con il passato lontano e recente ma anche, in prospettiva, si è valutato quanto Bandello abbia potuto offrire alla storia della letteratura e della cultura. È emerso il ruolo di un autore che attraverso l'esperienza delle *Rime* è stato poi in grado di innovare profondamente la sua raccolta di *Novelle* offrendo nuove soluzioni strutturali a un genere dall'importante e secolare tradizione. Ma la lettera di dedica fino ad ora presa in considerazione risulta profondamente e inscindibilmente legata alla sezione più tipicamente narrativa dell'opera: le novelle. Ed è proprio nello studio degli elementi basilari che si caratterizzerà l'analisi dell'ultimo e importante frammento compositivo bandelliano, quello che più ha reso famoso l'autore nei secoli. L'obiettivo sarà quello di evidenziare il valore precipuo della novella bandelliana, le peculiarità del suo *modus narrandi* e in più l'evoluzione di un genere che è anche mutamento delle aspettative che pubblico e autori hanno nei suoi confronti e quindi della sua posizione storica che è determinata dalle scelte dello scrittore.

Si è fino a questo punto evidenziato il processo evolutivo che, da una forma chiusa come quella delle *Rime*, ha portato alla concezione di una struttura narrativamente originale nel progetto di riunire le novelle in quattro parti. È stato possibile mostrare il senso culturale di questo cambiamento, sottolineando punti di contatto e di divergenza tra i diversi modi di narrare dell'autore, e i rapporti con le sue opere giovanili e con la tradizione letteraria dal Trecento in poi. L'ultimo passaggio di questa analisi di Bandello narratore cercherà di approfondire

direttamente le novelle nelle loro strutture primarie con lo studio degli elementi fondativi di un genere narrativo – tempo, spazio e personaggi – e si sottolineeranno le caratteristiche innovative intese come giudizi storici di un passaggio da una forma stilistico-formale antiquata a una invece più nuova e ingegnosa. Risulterà così evidente come l'elemento realistico, che è apparso centrale al livello strutturale dell'opera nel capitolo precedente, troverà riscontro anche nelle novelle grazie a una nuova narrativa improntata sulla verosimiglianza.

4.1 DA BOCCACCIO A BANDELLO: SPUNTI PER UN PERCORSO STORICO DELLA NOVELLA

Nel capitolo precedente si è inserita l'opera di Bandello in un contesto storico che ha dimostrato le radici di un'organizzazione di novelle in un epistolario. È importante ora sottolineare che nel corso del Cinquecento il genere della novella vive uno dei momenti di più fulgido splendore della sua storia: Bandello riesce infatti a essere cronologicamente al centro tra i momenti di più grande successo della novellistica italiana, fungendo da anello di congiunzione tra le esperienze trecentesche e quelli che saranno i successivi sviluppi della narrativa breve a cavallo tra Otto e Novecento. Ma come ha scritto Mazzoni, per un autore la scelta di dedicarsi a un genere letterario 'significa adottare un'immagine del mondo e della vita, un rapporto col passato, una posizione nello spazio sociale di un pubblico'.¹ Un genere letterario è infatti portatore di un significato che, precedendo la datità di un'opera e la sua esistenza come conseguenza pratica della scrittura, propone un'idea di mondo, un'impalcatura interpretativa della realtà: esso è elemento partecipante alla costruzione di un modello di rapporto tra cultura e mondo ed è uno dei punti di vista possibili attraverso cui osservare le manifestazioni delle forme di vita. Allo stesso tempo però tale rapporto risulta bidirezionale, operante cioè in entrambe le direzioni: se da un lato il genere letterario diventa specchio di forme, dall'altro queste forme (economiche, sociali, politiche e giuridiche) agiscono come forze evolutive sulla conformazione letteraria. Non quindi uno spirito dei tempi strutturale che influisce riflettendosi sulle manifestazioni del pensiero, quanto piuttosto un'attiva

¹ Guido Mazzoni, 'Introduzione: le forme dell'arte e la storia degli uomini', in *Sulla poesia moderna* (Bologna: Il Mulino, 2005), pp. 9-42 (p. 36).

interdipendenza tra forme letterario-culturali e forme della realtà.² La conseguenza pratica di questa interdipendenza è il continuo mutamento, la costante evoluzione delle forme letterarie e dei loro contenuti tematici e di senso: analizzando quindi gli elementi di originalità presenti nella novella bandelliana è necessario sottolineare come non si tratti mai di sconvolgimenti pratici operati da un narratore isolato, di ‘geniali epifanie di uno spirito delle forme che distribuisce i propri doni a caso, come altrettante grazie luterane’.³ Già nell’analisi delle dediche si è dimostrato come la nascita della struttura dell’opera sia storicamente analizzabile in una linea evolutiva priva di salti. Si devono cioè utilizzare storicisticamente date, opere ed episodi per periodizzare e classificare; ma allo stesso tempo si deve essere in grado di astrarre da quelli che sono semplici strumenti di lavoro e considerare il processo evolutivo come un unico andamento non qualitativamente progressivo e senza soluzioni di continuità: sull’arco lungo della storia delle forme risultano sempre più radicati i legami con il tutto rispetto a quanto siano profonde le spaccature che, sebbene spesso più superficiali e quindi più visibili, non devono però trarre in inganno. Le narrazioni di Bandello si inseriscono all’interno di una produzione novellistica cinquecentesca estremamente ampia e variegata, in un secolo in cui ‘ogni centro d’Italia ha il suo *Decameron* [...]’. Tutti questi scrittori, dal quattrocentista Masuccio sino al Bargagli che tocca il Seicento, si professano discepoli e imitatori del Boccaccio’.⁴ Ed è nel rapporto con Boccaccio che si rappresenta, come già visto nel capitolo precedente, un consapevole superamento della produzione bandelliana: a mutare sembrano però essere anche le aspettative critiche nei confronti di un genere, la novella, per cui ancora a questa altezza cronologica è necessario porsi la questione del nome e della sua definizione.

² È quanto ad esempio propone Mazzacurati riflettendo sull’evoluzione narrativa rappresentata dal e nel *Decameron*: ‘Si tratta o si tratterebbe [...] di una relazione reciprocamente creativa tra le nuove tipologie dell’*eidos*, con le loro più dense e diramate articolazioni del personaggio, da un lato, e le sempre più raffinate pratiche di mercato, dall’altro. Non una base materiale (la si definiva “struttura”) che manda riverberi dominanti e attrae, omologata a sé, ogni manifestazione del pensiero, dalle forme estetiche a quelle giuridiche, trasformandola in pesanti ideologie (le si definivano “sovrastutture”) ma certo una comunicazione tra energia di genesi anche molto diversa, entro un reticolo di vita’, in Giancarlo Mazzacurati, *All’ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello* (Firenze: La Nuova Italia, 1996), p. 12.

³ Mazzacurati, *All’ombra di Dioneo*, p. 7.

⁴ De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, I, pp. 461-462. Per una disamina generale della produzione di novelle nel sedicesimo secolo si veda Delmo Maestri, ‘Lineamenti di novellistica italiana del Cinquecento’, *Matteo Bandello: Studi di letteratura rinascimentale*, 1 (2005), 31-64.

4.1.1 DEFINIZIONE TERMINOLOGICA DELLA NOVELLA: I VOLGARIZZAMENTI

Cercando una precisazione positiva della sua *ars narrandi*, Bandello scrive che ‘ogni novella che si narri soglia a chi l’ascolti porger *diletto*, perciò che l’intender cose *nuove* sempre apporta agli ascoltanti piacere’ (dedica I, 35 p. 338, corsivo nostro), sottolineando da un lato il diletto del fruitore (lettore-ascoltatore), dall’altro la novità, elemento etimologicamente proprio del genere e dalle diverse accezioni.⁵ Ma alla novità si affianca subito un principio di realtà al quale l’autore lega la sua opera:

ma il male è che ai nostri tempi non v’è chi si diletta di scriver ciò che a la giornata avviene; onde perdiamo molti belli e acuti detti, e molti generosi e memorandi fatti restano sepolti nel fondo de l’oscura oblivione. (dedica I, 8 p. 81)

Questa realtà fa parte delle sue novelle perché, aggiunge, ‘s’ingannato non sono da chi le recita, non sono favole, ma vere istorie’ (dedica II, 11 p. 97). Ed è proprio nel rapporto diretto tra ‘novella’ e ‘istoria’ che Bandello si inserisce in una ‘urgenza onomastica’ definitoria che affonda le sue radici nel Boccaccio.⁶ Quest’ultimo infatti, rivolgendosi al suo pubblico nel proemio, afferma:

intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata [...]. Nelle quali piacevoli ed aspri casi d’amore e altri fortunati avvenimenti si vedranno così ne’ moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimento diletto delle sollazzevoli cose in quella mostrate e utile consiglio potranno pigliare.⁷

La parola ‘novella’ nella sua accezione di narrazione, di genere letterario, di racconto, non esisteva nelle lingue antiche; i tre termini ‘favole o parabole o istorie’ sono invece più chiari al pubblico: sia a quello colto formatosi alla scuola dei classici e che si avvicinava, non senza remore, alla prosa volgare; sia al pubblico nuovo, allo stesso tempo protagonista e lettore del mondo creato da Boccaccio. Il modello diegetico boccacciano, in cui confluiscono sia radici narrative orientali sia quelle di una più vicina tradizione orale, deve però aver trovato una possibile definizione terminologica non solamente nel precedente duecentesco del *Novellino*.⁸ È

⁵ Per un’analisi etimologica della parola ‘novella’, unita alle evoluzioni che essa ha avuto in alcune delle più importanti lingue europee si veda Gerald Gillespie, ‘Novella, Nouvelle, Short Novel? – A Review of Terms’, *Neophilologus*, 51 (1967), 225-230.

⁶ Si veda in particolare Carapezza, ‘Aspetti metaletterari delle lettere’, p. 203.

⁷ Boccaccio, *Decameron*, I, p. 9. Branca in nota commenta: ‘Questa serie di sostantivi sta a indicare che la materia sarà mista, e i racconti di varia specie’.

⁸ Raccolta della fine del tredicesimo secolo composta da cento novelle, di autore (o autori) anonimo ma verosimilmente fiorentino. Il codice più antico presenta come titolo dell’opera *Libro di novelle et di bel parlar gientile*. Verrà poi pubblicato la prima volta con il titolo *Cento novelle antiche denominate ancora il Novellino*, a c. di C. Gualteruzzi (Bologna: Girolamo Benedetti, 1525); il titolo *Novellino* comparirà per la prima volta in una lettera del 27 luglio 1525 di Giovanni della Casa a Carlo Gualteruzzi curatore della *princeps*. Per la complessa vicenda storica dell’opera si veda Lucia

interessante notare infatti come a più riprese il termine novella faccia la sua comparsa – seguendo sfumature varie di significati – all’interno dei volgarizzamenti, genere di letteratura non dotta, secondaria e dal pubblico vario.⁹ Boccaccio, pur padroneggiando il latino, era assiduo lettore di volgarizzamenti dai quali è possibile provengano non solo temi e radici delle storie narrate ma anche parte della terminologia adottata.¹⁰ Per offrire nuovi spunti all’analisi del genere è interessante qui riportare due casi particolari non valutati precedentemente in quest’ottica.¹¹–Il primo è all’interno del volgarizzamento anonimo del secondo libro di Valerio Massimo, testo fiorentino del 1326.¹² Nel testo originale dei *Factorum et dictorum memorabilium libri*, Valerio Massimo si intrattiene su un episodio vissuto in Asia con Pompeo; tornando a parlare di Marsiglia, argomento principale del brano, egli scrive: ‘Sed ut <ad> Massimiliensium civitatem, unde in hoc *deverticulum* excessi, revertar, intrare oppidum eorum nulli cum telo licet’.¹³ La traduzione letterale è: ‘Ma per tornare alla città dei marsigliesi, da dove sono uscito in questa *digressione*’. Il sostantivo neutro ‘*deverticulum*’ ben si adatta in questa occasione poiché rende sia il senso di deviazione tematica sia l’accezione di deviazione da una strada principale, di via traversa; risulta quindi termine perfetto riferendosi a un allontanamento tematico contenente però un luogo geografico. Il volgarizzatore anonimo rende questo passaggio in modo originale: ‘ma acciò ch’io ritorni a la cittade di Marsilia da la quale io entrai nella sopradecta *novella*, dico che ad alcuno uomo non è licito d’intrare’.¹⁴ La traduzione di ‘*deverticulum*’ con ‘novella’ è interessante circa il nuovo significato letterario che il termine assumerà dopo alcuni decenni: in questo caso infatti esso sembra sottendere a una deviazione, a un racconto che per un po’ si

Battaglia Ricci, ‘Novellino’, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, a c. di A. Asor Rosa (Torino: Einaudi, 1992), I, pp. 61-83.

⁹ Si veda *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a c. di C. Segre (Torino: Utet, 1953).

¹⁰ Lucia Battaglia Ricci, ‘Introduzione’, in *Novelle Italiane: Il Duecento-Il Trecento*, a c. di L. Battaglia Ricci (Milano: Garzanti, 1982), pp. XVI-XVII.

¹¹ Per ulteriori esempi della ricorrenza della parola ‘novella’ nei volgarizzamenti precedenti a Boccaccio si veda Selene Sarteschi, ‘Valenze lessicali di “novella”, “favola”, “istoria” nella cultura volgare fino a Boccaccio’, in *Favole, parabole, storie: Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento, Atti del Convegno, Pisa, 26-28 ottobre 1998*, a c. di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi (Roma: Salerno, 2000), 85-108.

¹² Ora ristampato in *Un volgarizzamento inedito di Valerio Massimo*, a c. di V. Lippi Bigazzi (Firenze: Accademia della Crusca, 1996). Per le ricerche sui volgarizzamenti si è interrogato il TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini), database online dell’Opera per il Vocabolario Italiano (OVI): < <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> >.

¹³ Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem cum Iulii Paridis et Ianuarii Nepotiani epitomis*, a c. di K. Kempf (Lipsia: B. G. Teubner, 1966), lib. II, cap. VI, § 9, corsivo nostro, p. 79.

¹⁴ *Un volgarizzamento inedito di Valerio Massimo*, p. 45, corsivo nostro.

allontani dal contesto generale. È uno spunto importante se si guarda in prospettiva storica un genere che non è quasi mai isolato ma sempre inserito in una cornice o è presentato all'interno di un romanzo in prosa o in versi. Il senso di digressione nella duplice accezione di deviazione e approfondimento è infatti una delle caratteristiche del genere. La vicenda in questione inoltre, sul diritto a morire degli abitanti dell'isola di Cea, è fonte della novella I, 56 proprio di Bandello, a dimostrazione che la digressione era intesa come un racconto dalla possibile lettura autonoma e che in questa accezione narrativa vada letta la traduzione con 'novella' dell'anonimo volgarizzatore.

Un secondo esempio interessante per la questione della genesi filologica del genere e del sostantivo che lo identifica proviene dalle *Metamorfosi* ovidiane volgarizzate da Arrigo Simintendi, il cui termine *ante quem* è il 1333.¹⁵ Scrive Ovidio nel quarto libro:

[⁴] Nos quoque, quas Pallas, melior dea, detinet' inquit,
 'utile opus manuum vario sermone levemus
 perque vices aliquid, quod tempora longa videri
 non sinat, in medium vacuas referamus ad aures'.
 Dicta probant primamque iubent narrare sorores.¹⁶

La traduzione letterale è: 'noi, – disse – fedeli a una dea migliore come Pallade, | alleggeriamo l'utile lavoro delle mani con *vari discorsi*'. Simintendi rende invece così in volgare:

noi, le quali tiene Pallas migliore iddia, passiamo
 l'utile lavoro delle mani con *diverse novelle*,
 e avvicendevolmente rechiamo a' voti orecchi
 alcuna cosa, che non ci lasci parere i tempi lunghi.¹⁷

In questo caso è 'vario sermone' a esser volgarizzato in 'diverse novelle', probabilmente per compensare la presenza del verbo 'narrare', indicando quindi una narrazione che a turno ('vices') le sorelle raccontano per diletto, per far passare il tempo ('quod tempora longa videri non sinat'): esattamente il senso che il termine novella di lì a poco assumerà nel *Decameron* e, di riflesso, sulle altre opere che a esso hanno fatto riferimento. L'analisi dei volgarizzamenti può quindi offrire un punto di vista privilegiato per analizzare la genealogia di un genere e, di

¹⁵ La prima e unica edizione a stampa completa è Arrigo Simintendi, *I primi V libri (Cinque altri libri – Gli ultimi cinque libri) delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato*, a c. di C. Basi e C. Guasti (Prato: per Ranieri Guasti, 1846-1850). Un'antologia di brani si trova anche in *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, pp. 517-564. Si veda inoltre Sarteschi, 'Valenze lessicali di "novella", "favola", "istoria"', pp. 100-108.

¹⁶ Publius Ovidius Naso, *Metamorfosi*, a c. di N. Scivoletto (Torino: UTET, 2000), III, p. 192.

¹⁷ Arrigo Simintendi, *I primi V libri*, p. 153.

conseguenza, del termine che lo indica, sia per la sovrapposizione cronologica tra il loro momento di maggior diffusione e la nascita della novella, sia soprattutto per uno scambio di temi e storie a cavallo tra una letteratura aulica e una nuova tendenza di narrazioni rivolte a un nascente categoria sociale mercantile che caratterizza entrambe le forme espressive. Nei primi secoli, si è visto, è quindi lasciato direttamente agli scrittori il compito di definire i confini del genere, mancando a lungo per la novella particolare attenzione da parte di studiosi e critici.

4.1.2 STABILIZZAZIONE DEL TERMINE ED EVOLUZIONE CINQUECENTESCA

Il termine si stabilizza solamente sul finire del quattordicesimo secolo; nel proemio al *Trecentonovelle*, Franco Sacchetti ripercorre le informazioni stilistiche introdotte da Boccaccio:

la gente è vaga di udir cose nuove, e specialmente di quelle letture che sono agevoli a intendere, e massimamente danno qualche conforto, per lo quale molti dolori si mescolino alcune risa [...]. Io Franco Sacchetti [...] mi proposi di scriver la presente opera e raccogliere tutte quelle novelle, le quali, e antiche e moderno, di diverse maniere sono state per li tempi.¹⁸

Non è più necessario per Sacchetti legare la parola e il genere letterario ad altre forme più conosciute e ritenute nobili, tale è l'impatto del *Decameron*: Boccaccio è quindi il primo a usare la parola novella nell'accezione moderna del termine che in pochi anni trova una sua certa stabilità. Il genere letterario inaugurato da Boccaccio arriverà a Bandello seguendo alterne vicende: in Toscana infatti, come dimostra lo scarso successo del *Trecentonovelle* o della coeva raccolta di Sercambi, appare evidente la crisi del modello trecentesco. Per circa un secolo mancheranno raccolte di novelle compatte e compiute di stampo decameroniano, sostituite da un lato da una produzione prosaica di opere dal più alto orizzonte umanistico, dall'altro dal proliferare della novellistica spicciolata.¹⁹ È sul finire del quindicesimo secolo che, ormai fuori dai confini geografici della Toscana, torna a fiorire la raccolta novellistica; opere come il *Novellino* di Masuccio Salernitano dell'Italia meridionale o la raccolta delle *Porretane* di Giovanni Sabadino, bolognese, ripropongono una cornice unitaria che punta a imitare e a superare il capostipite boccacciano, segnando

¹⁸ Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a c. di C. De Marchi (Torino: Utet, 2004), pp. 63-64.

¹⁹ Segno dello scarso successo dell'opera può essere la presenza di due soli manoscritti del testo, peraltro giunti mutili di parecchie novelle. Per un approfondimento sulla novella spicciolata si veda Adriana Mauriello, *Dalla novella spicciolata al romanzo: Percorsi della novellistica fiorentina nel secolo sedicesimo* (Napoli: Liguori, 2001).

anche socialmente un passaggio fondamentale da un pubblico e un mondo di chiara matrice mercantile e proto-borghese, a uno sfondo che è ormai più evidentemente cortigiano:

una prova ulteriore che la corte si sta appropriando o almeno sta acclimatando la novella tra i suoi svaghi e 'diporti' prediletti si legge nella frequenza con cui il suo 'genere' elettivo, il romanzo di avventura e di cavalleria, composto nel classico metro dell'ottava [...] si apre ora ad intermezzi novellistici.²⁰

La novellistica in versi rappresenta infatti un legame fondamentale che permetterà poi il passaggio verso una stabilizzazione del genere dal punto di vista contenutistico e formale; sulla scia della produzione quattrocentesca continuerà infatti l'espansione geografica del genere che si innesterà in numerosi centri culturali più o meno grandi della penisola e si approfondirà così sempre più il rapporto con le corti e le aristocrazie locali. Nel passaggio al sedicesimo secolo però, in contemporanea quindi con la rivoluzione di Gutenberg e con un rinnovato interesse per la questione linguistica, il genere novellistico continua il suo processo storico evolutivo; il legame stretto tra i due secoli sembra poter esser rivisitato proprio alla luce della novellistica in versi:

Naturalmente, perché tutto questo avvenga in maniera non episodica, occorre che il processo sia accompagnato da profonde metamorfosi del pubblico e delle tecniche di comunicazione dominanti. Questa antologia avrebbe potuto contenere [...] prove illustri di questo processo di annessione, dalle sette novelle isolabili del *Mambriano*, poema di un Francesco Bello detto Cieco fino alle digressioni narrative incastonate nell'*Orlando Furioso*.²¹

L'evoluzione, che è sempre graduale e senza salti, del genere novellistico a cavallo tra quattordicesimo e sedicesimo secolo vede la comparsa di una narrazione breve, in versi, intrecciata ai poemi eroici; anch'esse vengono chiamate novelle, e sono contenute nell'*Innamorato* di Boiardo, nel *Mambriano* di Cieco da Ferrara, nell'*Orlando Furioso* di Ariosto, seguendo un progressivo e costante mutamento interno che conduce il genere alla piena maturità cinquecentesca. Le novelle in versi contenute nella narrativa cavalleresca presentano alcune caratteristiche che la pongono totalmente in linea con la tradizione del genere in prosa fino a metà Quattrocento: esse hanno un'autonomia diegetica nei confronti del romanzo in cui sono contenute, tale da renderle quasi digressioni, così come autonome erano le novelle che provenivano dalle raccolte dotate di cornice post-boccacciane; esse in più

²⁰ Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo*, p. 128; per una disamina storica della novellistica post-Boccaccio si veda dello stesso autore Id., 'Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello', in *All'ombra di Dioneo*, pp. 79-150.

²¹ Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo*, p. 129.

prevedono l'introduzione di un narratore altro rispetto a quello della storia che circonda la novella, sebbene esso sia già inserito nella vicenda narrata come personaggio; egli si rivolge inoltre a un pubblico, a una brigata, continuando così la novella a essere un genere dalle radici profonde nella tradizione orale.²² Eppure le novelle in versi introducono contemporaneamente elementi di novità fondamentali nell'evoluzione cinquecentesca del genere, innanzitutto segnando il passaggio culturale ed epocale dalla piazza dei mercanti alla corte, parallelamente a quanto accadeva in prosa con l'opera di Masuccio Salernitano. Inoltre è visibile nel passaggio dall'*Innamorato* al *Furioso* un'evoluzione stilistica e metodologica che si rifletterà chiaramente nella più diffusa produzione prosastica e che ben riassume il superamento della crisi quattrocentesca vissuta dalla novella.

È come se Boiardo considerasse le novelle secondo uno dei parametri quattrocenteschi del loro genere, cioè come 'spicciolate', e quindi non passibili di inserimento in una cornice ricca di significato, mentre invece la loro accurata distribuzione nell'*Orlando Furioso* induce a pensare che il loro pieno significato stia proprio nel disegno che compongono tutte insieme, nel libro che costruiscono all'interno del poema.²³

Con il *Furioso* si assiste cioè a una novella che è ormai totalmente diversa dalla spicciolata quattrocentesca, tutta immersa nel culto umanistico e assoluta da ogni legame; ma allo stesso tempo il rapporto che essa instaura con le altre novelle e con il romanzo che la incornicia e circonda non ha più nulla della visione boccacciana di unità. La grandezza del poema ariostesco, che ben si riflette nelle sue novelle, è nella varietà dei legami, nella molteplicità delle spunti narrativi, in un'organicità della mutazione. Tutti elementi originali che ritorneranno, diversamente coniugati, nella produzione bandelliana, e che rappresenteranno una delle novità della sue *Novelle*, in un secolo in cui per la prima volta non sono solo gli scrittori a interrogarsi sulla natura del genere, ma attraverso le Accademie la critica arriva a interessarsi della novella e, come vedremo, in particolare dell'opera di Bandello.

4.2 ELEMENTI DI ORIGINALITÀ NELLE NOVELLE DI BANDELLO: LA LEZIONE DELL'ACCADEMICO BONCIANI

Il primo approfondimento teorico sul genere della novella risale al 1574, anno della *Lezione sopra il comporre delle novelle* tenuta da monsignor Francesco Bonciani

²² Si veda in proposito Antonio Franceschetti, 'La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto', in *La novella italiana: Atti del Convegno*, II, pp. 805-840 (pp. 819-820).

²³ Roberto Bigazzi, 'Le novelle del *Furioso*', in *Riscrittura intertestualità transcodificazione: Personaggi e scenari, Atti del Seminario di Studi, Pisa febbraio-maggio 1990*, a c. di E. Scarano e D. Diamanti (Pisa: Tipografia Editrice Pisana, 1994), pp. 47-57 (p. 48).

all'Accademia degli Alterati di Firenze.²⁴ La *Lezione* assume Boccaccio come modello per una suddivisione di derivazione aristotelica degli schemi e delle tipologie del racconto; compare però anche, sebbene in negativo e in disparte, il modello novellistico bandelliano:

Come desterà in noi letizia quella buona donna che da un suo amante abbandonata, perché ella volentieri ad ognuno del suo corpo compiaceva, di lui ingravidata trovò modo anche con pericolo della propria vita di disgravidare contro al corso della natura, e di quella creatura non ben formata mille strazi fece, quasi del suo amante si vendicasse? Niuno per mio avviso dirà già mai che noi d'opera così brutta e scelerata dobbiamo prendere allegrezza, o senza pena lasciata o pur fieramente gastigata.²⁵

La novella così 'brutta e scellerata' citata dal Bonciani è la novella cinquantaduesima della Terza Parte: 'Pandora, prima che si mariti e dopo, compiace a molti del suo corpo, e per gelosia d'un suo amante che ha preso moglie ammazza il proprio figliuolo' (III, 52 p. 235). Nel 1574, a venti anni esatti dalla pubblicazione delle tre parti nella bottega lucchese di Busdrago, quando già si contavano diverse traduzioni in francese e inglese di una selezione delle sue novelle e a Lione si pubblicava postuma la Quarta Parte, la novella che ha come protagonista Pandora con il suo violentissimo aborto diventa agli occhi del teorico del genere l'esempio tematico da rifiutare, il modello da seguire su come non scrivere una novella.²⁶ Le motivazioni addotte riguardano prevalentemente il campo tematico, in quanto secondo il Bonciani le novelle

non deono anche imitare quelle opere che scelerate e malvage sono interamente, perché, non essendo gastigate secondo 'l merito, elle più tosto arrecano agli uomini dolore che allegrezza, e cattivi costumi introducono, e ricevendo ancora pena alla lor cattività conveniente, non perciò a ridere ci inducono.²⁷

²⁴ Francesco Bonciani, 'Lezione sopra il comporre delle novelle', in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg (Bari: Laterza, 1972), III, pp. 135-173. Per un'analisi dell'opera si veda Nuccio Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento* (Napoli: Liguori, 1996).

²⁵ Bonciani, 'Lezione', p. 167. Il brano citato è riportato in appendice in quanto contenuto nel manoscritto 2435 della Biblioteca Riccardiana contenente quella che è considerata una precedente stesura della *Lezione*. Il riferimento a Bandello è già stato individuato da Salvatore Silvano Nigro, 'La melanconia del Grasso e l'orroroso di Bandello: la *Lezione sopra il comporre le novelle* di Francesco Bonciani', in *Le brache di san Grifone* (Bari: Laterza, 1989), pp. 136-147 (pp. 145-156).

²⁶ Precedenti al 1574, anno della *Lezione* del Bonciani, risultano infatti le seguenti traduzioni: Pierre Boaistau, *Histories tragiques extraictes des ouvres italiennes de Bandel et mises en langue françoise, les six premières* (Parigi: Gilles Robinot, 1559); François de Belleforest, *Continuation des histoires tragique extraictes de Bandel mises en langue françoise* (Parigi: Gilles Robinot, 1559); François de Belleforest, *Dernier volume des histoires de Bandel de nouveau traduit d'italien en françois* (Lione: Marsilii, 1574); Arthur Brooke, *The Tragical Histoire of Romeus and Juliet, Written First in Italian by Bandell, and Now in English* (Londra: Richard Tottel, 1562); William Painter, *The Palace of Pleasure* (Londra: R. Tottel & W. Jones, 1556-1557).

²⁷ Bonciani, 'Lezione', pp. 146-147.

La novella di Bandello diventa l'esempio di quella 'malvagità' che il buon autore deve evitare. L'autore non viene mai citato direttamente nella *Lezione*, né lo sono le sue *Novelle*: a Bonciani è forse sufficiente il semplice accenno all'argomento condannato per rendere chiaro agli occhi dei suoi ascoltatori il suo riferimento alla narrazione bandelliana. In quest'ultima si racchiude quel gusto per l'‘orroroso’ che rappresenta una delle più importanti novità introdotte da Bandello nella narrativa cinquecentesca.²⁸ L'esclusione di Bandello dal modello accademico diventa indirettamente prova tangibile dell'evoluzione del genere, dei cambiamenti subiti nei secoli: egli era perfettamente consapevole del rischio che correva nello scegliere di pubblicare un testo di questo tipo. Più volte nel corso dell'opera egli cerca retoricamente – come sottolineato nel capitolo precedente – di difendere le sue scelte di narrare il male con l'intento di educare il pubblico attraverso la conoscenza dei comportamenti negativi. Nel caso della novella accusata dal Bonciani però Bandello, forse consapevole della portata dirompente della materia del suo racconto, sceglie una tattica espositiva differente. Nella dedica alla signora Ippolita Sanseverina e Vimercata egli scrive:

[Barbara di Gonzaga contessa di Gaiazzo] senza indugio narrò una crudeltà da una madre verso il figliuolo usata, che tutti ci riempì di stupore e meraviglia ed insieme di compassione, giurando che detta madre ella conosceva. Io, pregato di scriverla, poco me ne curai, non volendo che fra le mie novelle fosse veduta. Ora, astretto da voi che desiderate sapere come il caso fu, non ve l'ho potuto negare, pensando anche che non istà male, tra le cose varie, che simili accidenti ci siano. (III, 52 p. 234)

In questo caso è lo stesso autore che, introducendo il testo, finge di condannarlo e di non aver mai voluto comparisse tra le altre sue novelle. La malvagità della protagonista e la violenza eccessiva dei suoi gesti renderebbero l'autore facile bersaglio delle critiche moralistiche: in questo modo Bandello cerca di giustificare la vena più oscura e tremenda della sua narrazione che non si limita a questo testo ma è tra le cifre interpretative dell'intera opera. A difesa della sua scelta l'autore pone la varietà degli argomenti e dei temi, varietà necessaria per raggiungere gli obiettivi narrativi della sua opera, la visione d'insieme su un mondo intero costruito di numerosi frammenti diversi. L'originalità compositiva bandelliana è in questo coraggioso superamento del limite del dicibile con lo scopo dichiarato di raccontare il mondo attraverso storie vere e verosimili: ‘e queste mie novelle, s'ingannato non

²⁸ Per un approfondimento sul tema tragico e ‘orroroso’ si veda Luigi Russo, ‘Matteo Bandello novellatore “cortigiano”’, in Matteo Bandello, *Novelle*, a c. di E. Mazzali (Milano: BUR, 2007), pp. 5-72 (pp. 14-15).

sono da chi le recita, non sono favole ma vere storie' (dedica II, 11 p. 97). Il peso dell' 'orroroso', della 'malvagità', delle tematiche nere all'interno della raccolta, non ultimo quello della morte, diventano fondamentali in quanto corrispettivi strutturali dell'opera e argomentazioni necessarie ai fini della ricostruzione della varietà umana. L'alternarsi di frammenti epistolari e narrativi concorre alla riproduzione di un mondo e di un uomo attraverso il fondamentale riconoscimento della verosimiglianza che diventa linea di demarcazione tra ciò che è ammissibile all'interno delle *Novelle* e ciò che è invece da escludere, superando l'ostacolo della moralità delle azioni. Il principio della verosimiglianza è più volte sottolineato all'interno della raccolta. Ancora lontani dalla *Dargestellte Wirklichkeit* che sarà tratto distintivo della letteratura occidentale più moderna, Bandello però scrive che 'secondo la regola aristotelica, ogni volta che il caso è possibile, deve essere ammesso' (dedica II, 35 p. 203).²⁹ La possibilità come criterio di verità è storicamente accettabile sin a partire dall'antichità.³⁰ Tuttavia il caso bandelliano presenta elementi notevolmente complessi essendo il concetto di verosimiglianza nella sua opera analizzabile a un duplice livello: sia per quanto riguarda il realismo dei metodi e delle strutture, sia per la rappresentazione della varietà della realtà nei contenuti tematici. Nel primo caso la scelta della lettera di dedica è elemento narratologico dalle conseguenze strutturali evidenziate nel capitolo precedente. Nel secondo caso invece è opportuno sottolineare che un'analisi completa di una narrazione non possa prescindere dall'unire la questione del tempo, fondamentale negli intrecci e negli intrighi, all'aspetto dello spazio: 'ogni *mythos* [...] dispiega un'ontologia fondata su alcune strutture primarie. La prima è la presenza del tempo e dello spazio: è infatti evidente che non si può immaginare una trama senza luogo'.³¹ L'analisi di questi due aspetti conduce quindi alle basi stesse del concetto di narrazione, ultimo passaggio della presente ricerca per evidenziare l'originalità delle narrazioni bandelliane. Lo studio tematico si amplierà inoltre per completezza critica approfondendo oltre all'aspetto

²⁹ Il riferimento è a Erich Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di A. Roncaglia, 2 voll. (Torino: Einaudi, 1956).

³⁰ Si pensi in proposito ai presupposti storiografici esposti da Tuciddide ne *La guerra del Peloponneso* circa la riproduzione nella sua opera dei discorsi: 'E quanto ai discorsi che ciascuno pronunciò o nella fase che immediatamente precedette la guerra o durante il suo svolgimento, era difficile ricordare puntualmente alla lettera le parole dette: sia per me, relativamente ai discorsi che io stesso udii, sia per coloro che me li riferivano attingendo alle varie fonti. I discorsi li ho perciò scritti – attenendomi beninteso al senso generale di ciò che fu effettivamente detto – come a me pareva che ciascuno avrebbe appropriatamente parlato nelle varie circostanze', in Tuciddide, *La guerra del Peloponneso*, a c. di L. Canfora (Milano: Mondadori, 2007), I, p. 29, corsivo nostro.

³¹ Guido Mazzoni, 'Mimesi, narrativa, romanzo', *Moderna*, 7, 2 (2005), 21-55 (p. 39).

tragico anche la componente comica dell'opera, attraverso l'analisi critica dei personaggi bandelliani, essendo il riso elemento fondativo della novellistica in generale e parte fondamentale in particolar modo della Quarta Parte.³² L'evoluzione dell'impianto strutturale – studiato nelle lettere di dedica nel capitolo precedente – ha portato quindi a una raccolta maggiormente realistica, abbandonando l'idea chiusa e unitaria dei primi progetti che più collegavano l'autore alla tradizione. Allo stesso modo la narrativa di Bandello trova proprio nella verosimiglianza il carattere distintivo delle sue novelle.

4.3 TEMPO E VEROSIMIGLIANZA: IMMAGINI DI UN'APOCALISSE IMMANENTE

Analizzando la cornice epistolare dell'opera nella sua forma finale definitiva come elemento portatore di significato, si era sottolineato come le *Novelle* strutturalmente evidenzino un'immanenza della fine che è specchio di una società. Nelle varie declinazioni simboliche, strutturali e diegetiche della fine era emersa un'interpretazione delle *Novelle* che, attraverso l'originalità della forma, diventano immagine di un mondo immanentemente segnata dalla crisi. Un'opera che, seppur spinta dal desiderio positivo di narrare (I, 35 p. 338), nasconde al suo interno un profondo disagio esistenziale e sociale che trae origine dalla dichiarazione di verosimiglianza e dalla condivisione tra narratore e lettore di una comune esperienza temporale. Questo senso della fine, questa capacità di puntare alla dissoluzione sembra essere uno dei tratti fondamentali dello stadio finale della raccolta di Bandello anche se si sposta l'attenzione dalla cornice al microtesto. Nel nuovo contesto narrativo della novella infatti, l'autore conserva le ambizioni dell'opera modificandone però stile e caratteristiche. Il concetto stesso di fine tende così a essere espresso narrativamente nel corrispettivo tragico della morte, il cui approccio nuovo da parte dell'autore ha reso possibile l'accusa accademica del Bonciani alle sue *Novelle*. Scrive Gagliardi: 'il rapporto tra la parola e la morte, la narrazione e la morte, costituisce profonde relazioni immaginarie alle radici stesse della condizione umana [...]. Non è possibile narrare il tempo senza considerare la morte come evento e concetto limite tutto interno all'umano'.³³ La narrazione della morte risulta

³² Si vedano in proposito opere già citate: la *Lezione* del Bonciani ed il testo di Nuccio Ordine sulla teoria del riso e della novella cinquecentesca.

³³ Gagliardi, 'Narrare il tempo', pp. 109-111.

fondamentale anche in Bandello per osservare meglio gli sviluppi cronologici dei testi. Novella decisiva nell'ottica dell'approccio evidenziato è la II, 24, nella quale si narrano le azioni compiute da un frate francescano il quale, con l'inganno, riesce a godere carnalmente di una nobildonna. Le conseguenze di tale passione saranno tragiche e porteranno alla morte di tre persone. Lo sviluppo del tema cronologico e del suo corrispettivo tragico può essere distinto nella novella seguendo diversi livelli di indagine. Una prima teorizzazione del tempo è posta nell'*incipit* ed è un'evidente tutela del diritto a narrare: il tempo impiegato in questa pratica è infatti 'più lodevole, dicasi la parola senza invidia, che consumar il tempo nel sonno o vero nel gioco'; sin da allora era infatti possibile affermare che il 'tempo è cosa preziosissima' e per meglio impiegare questa risorsa si sceglie di raccontare 'ciò che a la giornata s'intende degno di memoria' (II, 24 p. 185): il ruolo dello scrittore è quindi anche nella selezione, nella scelta di ciò che si deve narrare. È questo un primo esempio di come agisce la letteratura bandelliana: tra i suoi obiettivi diretti, da intendere come obiettivi intrinseci nella vera arte del raccontare, vi è la dignità della memoria, la sfida all'apocalisse, alla fine imminente di una storia che muore quando non ha più narratori; è di questo che è deficiente il suo secolo, di scrittori che narrino ciò che accade 'a la giornata'. Il senso di questa espressione è meglio indicato nella dedica, dove ben traspare il significato profondo che l'autore desidera infondere nell'opera: 'ma porto ben ferma openione, che descrivendo alcuni accidenti che a i mortali sovente sogliono avvenire, e quelli consacrando a l'eternità, che sarebbe opera molto lodata, e di non poco profitto a chiunque le cose descritte leggesse' (dedica II, 24 p. 183). Un barlume di positività per un libro intervallato da continue apocalissi: la speranza è solo nel narrare; è nel raccontare che, rendendosi possibile la memoria, il tempo non è nemico. È come se l'accumulo di fini, di conclusioni anche nette all'interno del testo, servisse a liberarne le forze vitali e a preservarne la vitalità, ed è per questo che Bandello è prima di tutto un vero narratore, sia nelle novelle che nelle liriche, perché riesce a concepire la sua vita e le sue opere come una necessità della memoria.

Successivamente, con l'inizio della narrazione vera e propria, il tempo assume tutt'altra funzione, tutt'altro legame con il mondo. Nel testo si legge: 'Ora, non è guari di tempo, nel paese di Normandia fu, e forse ancora è, un gentiluomo, il quale aveva una bellissima moglie' (II, 24 p. 186). È attraverso il gioco dei tempi che l'autore infatti rende verosimile la vicenda: se precedentemente aveva asserito che

l'accidente 'essendo stato detto dal personaggio che si sa, si deve credere vero', spostando sull'autorità del narratore la fiducia nella veridicità della storia, ora invece per lo stesso obiettivo Bandello sfrutta accorgimenti tipicamente narrativi. L'arco cronologico infatti non è ben definito, meglio invece lo sono le indicazioni geografiche. Il tempo è solo accennato, ma sappiamo che non è passato molto, e che il protagonista può essere ancora vivo: la vicinanza cronologica sembra essere ulteriore prova della veridicità della vicenda. Nello stesso modo rapido si descrive la vita del protagonista: 'Questo continovamente dimorava ad un suo castello, diportandosi ora con augelli di rapina, ora con cani, ed ora con reti a la caccia, ed ora in altri piaceri, secondo che la stagione comportava' (II, 24 p. 185). Il richiamo alle stagioni, con il loro costante ritorno ciclico, così come il riferimento poche righe più in alto al calendario liturgico della 'quadregesima' e delle 'altre feste solenni', servono a introdurre la narrazione in un contesto cronologico illusoriamente eterno, continuamente simile a se stesso, privo di salti. Tempo che verrà sconvolto da una violenza inaudita che porta con sé qualcosa di estremo e innaturale nel senso di estraneo al normale accadere degli eventi: un'apocalisse che sconvolge la spirale infinita della storia. Altro elemento che scandisce un tempo assolutamente naturale è rappresentato dalla presenza di una gravidanza: 'avvenne in questo tempo, che la donna ingravidò del marito d'un maschio, come il parto al tempo suo fece manifesto' (II, 24 p. 189). 'Al tempo suo', perfettamente in linea con i tempi imposti dalla natura ai quali si aggiungono gli altrettanti eterni e immutabili tempi dettati dalla religione: 'la donna, che forse altre volte aveva sentito dire, che si doverebbe star quaranta giorni prima che il marito, dopo il parto, si giacesse con la moglie, si mostrò alquanto schifevole e ritrosa di questa voglia del marito, e pareva che molto mal volentieri in questo gli compiacesse' (II, 24 p. 190). A questi dubbi il frate darà risposte dettate dai precetti biblici e dai propri personalissimi interessi. In una prima fase quindi il tempo è assolutamente privo di elementi apocalittici. Ma è con una visione cronologica innaturale che viene descritto il fortissimo desiderio che darà poi l'avvio alle tragiche vicende: 'Il frate adunque, dopo molti pensieri, tra sé conchiuse trascorrer temporeggiando, con speranza che un'ora gli concederebbe quello che tutto un anno dar non gli potrebbe, o vero che con astuzia ed inganno diverrebbe possessore di ciò che per servitù e per amor ottener non poteva'. E, poco dopo, un'immagine dello stesso tipo: 'Fatta, come avete sentito, tal deliberazione, altro non attendeva che la notte, e parevagli quel giorno più de l'usato lungo assai'(II, 24 p.

192). La tensione cresce, e nel momento della scelta è nella rappresentazione del tempo che si cerca sostegno, nel rintocco delle ore che risuonano e eternamente uguali sembrano dare forza e sicurezza:

Così più e più volte cangiato pensiero, restò in questo ultimamente d'andarvi. Con questo si mise con l'orecchie aperte a ciò che ne la elezione de l'ora non s'ingannasse, e mille volte in quello spazio di tempo venne su l'uscio de la camera per ascoltar se l'ore toccavano, facendosi a credere che il barone non si levarebbe fin dopo la mezza notte d'un pezzo. (II, 24 p. 193)

Il tempo cessa di essere ciclico, eternamente identico a se stesso nella novella, per lasciare spazio a una fine: è nella morte che trova infatti compimento la narrazione, anzi nelle morti che hanno in comune tra loro l'innocenza. L'unico colpevole è anche l'unico a non pagare. Il tutto sembra derivare da impossibilità comunicative: è la parola unita al tempo a provocare il turbine tragico:

crederei bene, che tutte le cose fatte pensatamente e maturamente, o siano da uomini o da femine dette, o vero messe in opera, che sempre riusciranno meglio che le fatte o dette senza considerazione alcuna, come da questa donna si potrà far giudizio, la quale colta a la sprovista, diede occasione a la sua ed altrui morte. (II, 24 p. 194)

Parole inopinatamente pronunciate provocano quindi l'«accidente», causando l'impiccagione della donna; e parole al contrario non dette permettono l'incomprensione sull'ultima uccisione. Nemmeno la natura a questo punto può più nulla: «ed ancora che fosse oscuro, pur l'alba cominciava a farsi bianca; imperò che già i raggi del nascente sole le facevano sparire quelle belle e graziose varietà di colori, che così vagamente innanzi a l'apparir del sole la dipingono» (II, 24 p. 198). Il giorno che nasce non porta speranza ma un'altra morte. La luce dell'alba, a questo punto, non può che illuminare la tragedia compiuta.

Tre sono le scene che maggiormente colpiscono il lettore della novella. Innanzitutto il lungo monologo della serva che, rientrata nella camera della padrona, le vede emanare gli ultimi respiri. La tragicità delle parole è antica, mitica quasi, in quanto ricorre a strumenti classici del cordoglio funebre; su tutto la ripetizione anaforica di formule fisse: «Ahi, lassa me»; «perché»; «oimé». Una scena per certi aspetti teatrale, in cui alle grida disperate si uniscono descrizioni dei gesti: «risuonava il tetto dei fieri e lagrimosi gridi de la dolente giovane, e il batter che faceva con le mani tutto si sentiva»; «abbracciata poi la misera donna»; e ancora «molte altre pietose parole ne svelse, tuttavia gridando come fuor di sé» (II, 24 p. 197). Parole e gesti di un realismo estremo, così come lo è la seconda scena decisiva, ovvero la descrizione del corpo ormai senza vita della splendida baronessa: simbolo macabro di un'apocalisse, di una fine prematura. Il colpevole infatti non è il passare del tempo,

non la naturalità dei cicli vitali ma la crudeltà dell'uomo: è in questo modo che il tempo diventa elemento narrativo e, sconvolgendo le vite, introduce la morte nell'opera. Questo è il senso delle tremende parole che precedono la descrizione del corpo martoriato della donna:

E se i corpi di natural morte privati de lo spirito loro si rendono a chi quelli mira non solamente spiacevoli ma fastidiosi e pieni di spaventoso orrore, che devono far quelli ove interviene separazione violenta, ferite, percosse e spargimento di sangue, de le quali ciascuna da per sé genera nausea e tutte insieme farebbero non che ambascia, ma paura ai più sicuri e ferrigni occhi del mondo? Pensate poi che cosa era a veder la miseranda donna tutta col viso livido, gonfia e come una biscia sparsa e picchiata di varie macchie, che ormai più a fero mostro che a femmina morta rassembrava, con quegli occhi tumidi, torbidi e stravolti. (II, 24 p. 200)

C'è qualcosa di non naturale, di disumano nella reiterazione e immanenza della morte. L'autore non si limita a mostrare il male, ma lo paragona costantemente alla bellezza di un tempo: è in questo andamento, quasi grottesco, che il viso, gli occhi, le mani, il sorriso prima meravigliosi della baronessa diventano ora 'scuri, orrendi, spaventevoli':

Quella bocca che quando s'apriva mostrava la pompa ricca e meravigliosa de le perle orientali e dei più fini coralli e preziosi rubini che si possano vedere, e che era la stanza de la pura e candida eloquenza, allora spaventava senza fine ciascuno, né v'era chi ardisse fisamente mirar così orribile e oltra misura trasfigurata sembianza [...]. Le mani, prima schiette di pura neve e d'avorio [...] erano d'oscura pallidezza tinte e di maniera dal corrotto sangue infette, e l'unghie divenute lividissime, che non erano più morbide né da esser basciate né tocche. (II, 24 pp. 200-201)

Non manca la pietà, non manca il dolore. Ma forse la speranza non è più tra queste pagine, come recita l'ultimo verso del sonetto funebre che chiude la novella: 'E s'or non piangi, quando piangerai?' (II, 24 p. 201). La terza immagine decisiva e anch'essa apocalittica è quella straziante del fanciullo soffocato dalla culla per mano inconsapevole della sua stessa madre:

la disperatata madre, avviluppato un pezzo di lenzuolo al collo, di modo se lo annodò a torno e strinse sì forte che da se stessa si soffocò [...]. Ora nel pensar del morire che fu violentissimo, o forse pentita e spaventata da la morte e volendosi ben che tardi aiutare, dimenando i piedi diede ne la picciola culla al letto ove era riposto il novellamente nasciuto fanciullino, e di tal maniera fu la percossa, aiutata da la rabbia de la morte che la stimolava e costringeva, che la culla insieme col piccolino figliuolo cadde in terra. La bisogna andò così, che il povero bambino cadde boccone e morio in brevissimo spazio d'ora, avendo sempre la culla sopra. (II, 24 p. 196)

Simbolo di un'innocenza ormai non più raggiungibile tra le pagine, apice di una tragicità che non prevede salvezza, il tema della morte di un fanciullo accomuna altre novelle di Bandello, la III, 21 e la III, 52, anch'esse caratterizzate da quella violenza totale e assoluta che ha rappresentato sin da subito l'elemento più discusso dell'opera come si è già visto nella *Lezione* di Bonciani.

4.3.1 IL TEMPO COME CORRISPETTIVO DI MORTE

Al centro dei testi III, 21 e III, 52, ancora una volta, morti tragiche e violente di innocenti, comportamenti che sembrano mirare nella loro assurdità ad affrettare un processo distruttivo già in corso. Le azioni sembrano voler condurre direttamente all'apocalisse, accelerare la crisi anziché allontanarla, rendendo possibile per i due testi una lettura parallela. La novella III, 21 narra della vendetta di uno schiavo che, per 'rendervi il contracambio' d'esser stato battuto dal padrone, si rinchiude in una torre rendendola inaccessibile e trascina con sé la moglie e i tre figli dello sventurato Rinieri. La violenza che si accinge a compiere è ancora tutta rivolta verso chi non ha nessuna colpa ma è, allo stesso tempo, violenza estremamente razionale: 'credi tu forse che ciò che io ho fatto non l'abbia prima tra me ben pensato e provisto in modo che tu non potrai contra me incrudelire?' (III, 21 p. 117). La prima scelta per compiere il misfatto è quella del tempo opportuno, come in tutte le vendette: 'Il moro se la legò al dito [...]. Essendo adunque ito Riniero un giorno a caccia con molti dei suoi, il perfido moro vide la padrona che con i figliuoli, dei quali il maggiore non aveva ancora sette anni, era entrata per certi bisogni dentro la torre' (III, 21 p. 115). La seconda scelta è il luogo, la torre appunto, e sembra quasi un macabro gioco quello che rende possibile la trasformazione di una roccaforte da luogo di salvezza per il padrone e la sua famiglia dagli attacchi dei corsari, in causa stessa di morte dovuta a un nemico interno e non esterno alla casa. Dopo la violenza carnale subita dalla donna sotto gli occhi impauriti dei tre figli, lo schiavo ammazza i tre fanciulli gettandoli dalla torre. La brutalità del gesto è amplificata dall'arrivo di Rinieri che, incapace di offrire ogni aiuto, si spinge fino a tagliare il proprio naso, illudendosi di poter così salvare la sua famiglia. La razionalità del gesto, incomprensibile al narratore che commenta con fare distaccato e superiore 'simil sorte di schiavi [...] pieni sempre di succidume, mal netti', che 'puteno a tutte l'ora come caproni' (III, 21 p. 117), va forse letta in una delle ultime frasi pronunciate dall'assassino: 'Ed imparerai a le tue spese a flagellare i poveri servidori' (III, 21 p. 117). Una vendetta quasi sociale quella messa in atto dallo schiavo, in atto di giustizia in un mondo alla rovescia.

Il tutto trova estrema sintesi nella novella III, 52 che ben riassume il senso di apocalisse e di fine, nei modi che abbiamo precedentemente discusso, nella descrizione di una violenza ancor più tremenda perché eccessiva e fuori da ogni

regola naturale, sociale e morale. È questo il testo che tanto ha scandalizzato, in pieno Cinquecento, l'accademico Bonciani. La novella è narrata da una donna, Barbara di Gonzaga contessa di Gaiazza, caso piuttosto raro nelle *Novelle*. Le figure femminili sono infatti più spesso spettatrici o 'regine' delle compagnie, incaricando in più di un'occasione i vari narratori e pregandoli di intrattenere il gruppo. In questo caso, 'sapendo tutti come la signora contessa è bella parlatrice e sempre piena di nuovi casi che a la giornata accadono ci fu chi la pregò che degnasse qualche novella dirne' (dedica a III, 52 p. 234). La narratrice sceglie di raccontare le vicende tragiche e violente di Pandora, donna la cui identità resta celata dietro questo pseudonimo che già preannuncia una totale assenza di speranza. Poco sappiamo di lei, se non che è donna molto conosciuta a corte e, soprattutto, italiana: 'e cominciandovi dico che, non in Scizia, non tra gli antropofaghi o tra i popoli barbareschi ed incogniti, ma nel più bello de la bella ed umana Italia fu ed ancora è' (III, 52 p. 235). Anche in questo caso, più ancora della novella III, 21 precedentemente citata, il male è interno, quasi un tumore che si sviluppa dentro la società stessa per divorarla. L'incipit della novella III, 21 dello schiavo assassino aveva allontanato la vicenda per certi aspetti geografici e di indeterminatezza: 'Ne l'isola di Maiorca fu, non è ancora gran tempo, per quello che certi catalani affermano, un gentiluomo chiamato Rinieri Ervizzano [...]. Standosi quivi Rinieri ed avendo alcuni schiavi, avvenne un dì che un *moro* fece non so che' (III, 21 p. 115, corsivo nostro). La tragedia dalla inaudita violenza che Barbara di Gonzaga narra non è invece opera di lontane tribù di cannibali selvaggi, non di uno schiavo moro, ma di un loro pari. Ecco uno dei sensi più profondi dell'apocalisse portata sulle pagine. A questo si aggiunga il fondamentale tema cronologico: la vicenda non è legata a un passato mitico; i protagonisti sono ancora vivi e partecipano a quello stesso mondo al quale la novella è rivolta. Il 'tempo usato per raccontare' e il 'tempo raccontato', pur nettamente divisi, sono storicamente identici, si sovrappongono tra loro e, in questo modo, sovrappongono simboli e vicende. La violenza della storia, unita alla vicinanza spazio-temporale e psicologica, non permettono alla narrazione di tendere direttamente verso la fine. La novella infatti, al culmine delle atrocità, è quasi costretta a un'interruzione prematura, a una pausa che attenui il dolore:

A questo si tacque la signora contessa, non potendo per il dirotto pianto parlare, e anco quasi tutta la compagnia, mossa a compassione, lagrimava. Ora come la contessa ebbe rasciugate le lacrime e vide che ciascuno attendeva ciò che ella volesse più dire, con la voce mezza lagrimosa così disse. (III, 52 p. 240)

Se altre volte accade, nelle *Novelle*, che ci siano interventi delle brigate, questo è l'unico caso in cui la narrazione viene bloccata. Non è però dovuto alla presenza di una narratrice anziché di un narratore: è tutta la compagnia che 'mossa a compassione, lagrimava', non solo le donne. La vicinanza, anche psicologica, della vicenda rende gli ascoltatori più coinvolti, quasi intimoriti nel conoscere la fine, quella fine di cui loro stessi sembrano, immanentemente, fare parte. Per quanto concerne il tempo narrato invece, esso sembra avere una prima fase estremamente lineare raffigurata dalla presenza di un parto, come già avevamo notato nella novella II, 24. Ma è ancora nella rottura di un ritmo cronologico naturale che la tragedia assume tutti i caratteri della sua crudeltà: scegliendo l'arma di una strana vendetta, Pandora 'deliberò per viva forza il frutto che di quello in ventre portava cacciarne fuori, parendole non istar bene mentre radice di lui [Partenopeo] seco aveva' (III, 52 p. 238). Ed è in seguito a questa tremenda decisione di interruzione del naturale compiersi di un ciclo vitale che la novella sprofonda nella violenza più assoluta, fino al momento in cui Pandora colpendo con brutalità il suo stesso ventre 'mandò fuori il mal concetto figliuolo' (III, 52 p. 239) per poi smembrarlo, masticarne il cuore e darne in pasto le spoglie a un mastino. La presenza ancora una volta del calendario liturgico sembra il tentativo di ristabilire un ordine, con la protagonista che si reca alle celebrazioni religiose, ma la narratrice si appresta subito a sottolineare l'innaturalità del gesto, in quanto 'ogni altra donna, che disperda in qual modo si sia, sta almeno nove e dieci giorni, e molte fiate più, prima che riavere si possa' (III, 52 p. 241). A Pandora sono invece sufficienti poche ore di sonno, a dimostrazione del suo essere un 'diavolo incarnato'. Il gesto assurdo di Pandora, come quello dello schiavo nella novella III, 21, viene razionalmente giustificato da chi lo commette nel nome della vendetta e di un più alto senso di giustizia: le vittime sembrano pagare, a detta dei carnefici, un castigo che sia esemplare e che possa vendicare chiunque abbia subito lo stesso medesimo torto: 'Io gli darei certamente tal castigo, che saria esempio agli altri di non ingannar le poverelle donne, che troppo di questi assassini si fidano' (III, 52 p. 239). La vittima però continua a essere senza peccato, priva di colpe, l'immagine stessa della innocenza: un fanciullo.

Bandello nelle sue novelle scava nella profondità dell'animo, descrivendo esperienze estreme e dolorose di un'umanissima realtà. Le azioni, tragiche e violente, sembrano puntare verso un più rapido disfaccimento dei caratteri; la forza della parola è tutta dedicata alla salvaguardia della memoria e non alla salvezza di un mondo

sociale: ‘Le cose fatte non ponno essere non fatte’ afferma l’autore nella novella II, 24 da cui è partita l’analisi, a dimostrazione di un tempo decisamente unidirezionale nel quale la speranza sembra non trovare più spazio. Il tempo, non più assolutamente ed eternamente identico a se stesso ma innaturalmente piegato nelle sue conseguenze dalle azioni umane, diventa così corrispettivo diegetico delle orrorose morti che costellano le *Novelle*. Ed è ormai un tempo nuovo, diverso da quello delle *Rime*: se infatti nelle liriche la successione naturale degli eventi proseguiva priva di ostacoli, noncurante delle azioni umane che possono così solo subire il susseguirsi costante delle cose, qui il tempo viene stravolto dall’uomo che cerca così di relativizzarlo con tragiche conseguenze. Quella stessa immanenza rinvenuta a livello strutturale dell’opera si riflette quindi anche nelle novelle. Manca ormai, come era invece per le *Rime*, il rimando a spunti futuri che possano bilanciare quanto di doloroso e negativo è stato narrato. Il tempo non è più alla base di un processo di conversione ma, reificato nella morte, è il simbolo stesso dell’assenza di un’evoluzione positiva.

4.3.2 IL TEMPO COME SFONDO STORICO DELLE NARRAZIONI

Contemporaneamente però l’uso del tempo, oltre a rappresentare nelle novelle tragiche un corrispettivo di quello che nel capitolo precedente si era vista essere l’essenza stessa della cornice epistolare, è anche analizzabile come sfondo storico delle vicende che vengono narrate. Si assiste infatti, in alcune novelle di Bandello, a un’accurata definizione del contesto cronologico che funge da introduzione e approfondimento alla narrazione. Si prenda la novella III, 28: la brevissima vicenda consiste nella beffa che un fanciullo compie ai danni di un corpulento frate; il quale, predicando in favore di una crociata contro i turchi, elenca i rischi e le sventure che capiterebbero se si cadesse in mano nemica: ‘piglieranno i vostri fanciulli piccioli e li circoncideranno [...], v’impaleranno. Le vostre figliuole [...] le piglieranno per ischiave [...]. E che pensate voi che farebbero a me che predico contra loro?’. La risposta pronta è di un bambino che alzatosi dinanzi al pergamo gridò: ‘ – Padre, a voi non farebbero i turchi altro male se non che in vece d’un cappone v’arrostirebbero, perché sète molto grasso – ’ (III, 28 p. 142). La novella rientra nel genere di narrazioni che ruotano attorno al ‘bel motto’, all’arguzia, alla frase mordace pronunciata al momento giusto. In questa occasione però la potenzialità del motto risulta notevolmente ampliata: il frate predicatore, da tutti chiamato fra Michelaccio, non è uno dei tanti religiosi sbeffeggiati nelle novelle; egli è infatti

inserito in un contesto storico-cronologico che rende circostanziata la sua predica e quindi, di conseguenza, maggiormente godibile l'arguzia del fanciullo. Non solo viene specificato che 'fu adunque per commessione di papa Sisto [IV] mandato a Firenze a predicare la santa crociata', motivando così causalmente la sua presenza in Toscana; è l'intero processo storico che porta alla necessità della crociata a venire descritto, con una dovizia di particolari degna di un'analisi storica:

Non sono ancora molti anni che tutta Italia era in arme e tumulti. Il duca Galeazzo Sforza era stato in Milano nel mezzo de la chiesa di Santo Stefano da Andrea Lampognano e suoi conscii morto, per la cui morte tutto quel ducato andò sossopra, tirando la duchessa moglie del morto duca le cose con Cecco Simonetta ad un modo, e Lodovico Sforza con Roberto Sanseverino facendo ogni sforzo per levar il ducato de le mani a Cecco. Ferrando re di Napoli teneva Alfonso duca di Calabria suo figliuolo con grosso essercito contra fiorentini, e i veneziani s'apparecchiavano cacciare Ercole da Este del ducato di Ferrara. Il papa e gli altri prencipi d'Italia erano con questi e quelli collegati. Maumete imperadore de' turchi, sentendo queste divisioni tra' prencipi italiani, avendo sempre avuto l'animo ad occupar Rodi e la Italia, giudicò le nostre dissensioni esser a suo profitto. Il perché con armata di mare occupò e prese Otranto, città del re di Napoli, posta nei confini di Calabria e de la Puglia, che divide il mare Ionio da l'Ausonio, e per iscontro al lito de la Vellona, con poco spazio di mare, che l'Italia da la Macedonia divide. (III, 28 pp. 140-141)

Nell'*incipit* della novella è descritto prima l'assassinio di Galeazzo Maria Sforza del 26 dicembre 1476, nella chiesa di Santo Stefano a Milano, per mano dei congiurati Giovanni Andrea Lampugnani, Gerolamo Olgiati e Carlo Visconti, con l'instabilità politica susseguitasi nella Penisola; è quindi nella divisione e nella confusione tra gli stati italiani, arguisce Bandello, che è possibile la conquista di Otranto da parte di Maometto II, nel 1480. Alla presa di Otranto segue la descrizione degli avvenimenti subito successivi, dovuti all'improvvisa morte dell'imperatore turco e alla lotta per la successione tra i suoi due figli che ne blocca l'espansione e permette alle truppe degli stati italiani di riorganizzarsi:

Ora, essendo Achinato [Gedik Ahmet Pacia comandante della flotta turca] in Otranto e tutta Italia in grandissimo timore de' turchi, il papa [Sisto IV] cominciò a far predicare la crociata contra gli infideli a ricuperazione di Otranto; e così per tutta Italia ad altro non si attendeva che a predicare e bandire la croce contra i nemici della fede. E perché la cosa era di grandissima importanza, il papa elesse molti famosi predicatori di varie religioni a questo mestiero, tra i quali ci fu frate Michele Carcano gentiluomo milanese. (III, 28 p. 142)

Il momento della predica e della conseguente beffa viene così anticipato da una disamina storica degli avvenimenti utile a creare un'immersione della vicenda nel contesto cronologico. Si assiste cioè a un progressivo aumento del tono e della tragicità della vicenda con la minaccia dei turchi ormai sul territorio italico e la presenza di un predicatore tra i più famosi: è in virtù di questa crescita di *pathos* che la beffa del fanciullo riesce ad avere un impatto così dirompente: 'e così una insperata parola una materia di tanta importanza fece divenire ridicola' (III, 28 p.

142). Di questa novella all'apparenza simile a molte altre della raccolta è opportuno segnalare quindi due elementi fondamentali: da un lato l'approfondimento cronologico che influenza l'aspetto narrativo della vicenda, in questo caso il motto che diventa potente e riuscito quanto maggiore il contesto era tragico e importante. L'altro elemento, a esso conseguente, è la potenza della parola che traspare in questa vicenda. La novella infatti contiene contemporaneamente un duplice esito comico e tragico. L'effetto dell'arguto motto del fanciullo non è infatti esclusivamente il riso del pubblico. Obiettivo della novella non è quello di provocare ilarità anche nel lettore, quanto piuttosto quello dichiarato nella dedica, cioè di mostrare 'chiaramente che uno picciolo motto rende le cose di grandissima riputazione ridicole' (dedica III, 28 p. 140). In questo modo la potenza tragica della parola si realizza nella sconfitta del frate predicatore Michele, il quale 'senza più predicare si partì di Firenze, dubitando che ciò che il garzone aveva detto non gli fosse stato commesso di dire' (III, 28 p. 142); esito questo narrativamente impossibile a livello logico se la gravità e l'importanza del momento storico non fossero state sottolineate dall'autore in maniera così originale. Il frate Michele infatti, oltre alla battuta, intravede nella frase del fanciullo una vera e propria minaccia, temendo infatti che al garzone fosse stato dato l'ordine di dire quelle parole ('gli fosse stato commesso di dire'). La minaccia rimanda a un dato di realtà (la sua effettiva passione per i capponi) e il contesto reifica quindi la battuta, facendola passare dal piano umoristico a quello concreto. La verosimiglianza della novella prende forma proprio grazie a un congruo rapporto causale tra gli eventi, capace di sostenere una logicità strutturale: in questo caso essa è resa possibile in virtù di una definizione storico-politica degli stati italiani e dell'avanzata turca che, storicamente vera, contribuisce a rendere verosimili i rapporti consequenziali tra le azioni.

Conseguenze critiche simili sono deducibili anche dalla costruzione cronologica prodotta attorno alla vicenda della novella I, 28, nella quale si narrano i pericoli corsi dal protagonista Cornelio pur di poter godere delle bellezze della sua amante Camilla. I due innamorati sono costretti a vivere in due città diverse, uno a Mantova e l'altra a Milano, essendo Cornelio bandito dalla Lombardia. La precisazione delle due città è conseguenza di un approfondimento cronologico utile a impreziosire la vicenda con un alto numero di informazioni e un compatto e verosimile andamento diegetico:

L'anno a punto che Massimigliano Sforza per suo mal governo miseramente perse lo Stato

di Milano, dopo la famosa rotta fatta degli svizzeri tra San Donato e Melegnano, fu generalmente quasi di tutto lo stato cacciata la fazione ghibellina per consiglio e opera del signor Gian Giacomo Triulzo, che ad altro non attendeva che a deprimerla. Il perché in quei dì ai fuorusciti di Lombardia fu la città di Mantova sicurissimo porto e refugio certo, ove il signor Francesco Gonzaga marchese, uomo liberalissimo, assai ne raccolse. E ben che egli avesse dato per ostaggio ne le mani del re cristianissimo Francesco, primo di questo nome, il signor Federico suo primogenito, non di meno volle che Mantova fosse a chiunque ci capitava libera stanza. (I, 28 pp. 280-281)

La situazione politica è quindi alla base della divisione dei due amanti e la città di Mantova è rifugio sicuro storicamente verosimile e narrativamente motivato. Ma la capacità diegetica dell'approfondimento cronologico è da Bandello portata alle sue massime conseguenze: la vicenda politica infatti non solo ha avuto come effetto la separazione tra Cornelio e Camilla; essa è anche causa delle vicende propriamente narrate nella novella, ovvero del rischio di esser riconosciuto e ucciso, corso dal protagonista nel presentarsi a Milano. L'insano gesto, sconsigliato persino dall'*alter ego* autoriale Delio, trova infatti ulteriore motivazione causale nel complicarsi dei rapporti tra le forze in campo:

Gran numero adunque di fuorusciti quivi dimorava, aspettando col braccio di Massimigliano Cesare esser a la patria ritornati. Ma l'impresa non successe, perciò che Massimigliano con bellissimo essercito fin su le porte di Milano venuto, quando si sperava che egli il duca di Borbone Carlo di Francia, che dentro a nome del re cristianissimo ci era, ne cacciasse, fatta levar l'oste, con frettolosi passi ne la Magna se ne fuggì. I fuorusciti allora, perduta la speranza di ricuperar lapatria, attesero alcuni di loro col mezzo de la clemenza del re Francesco, il quale a molti di ciò fu cortese, a tornarsene a casa; altri andarono a Trento sotto l'ombra di Francesco Sforza duca di Bari, altri a Roma, altri nel regno di Napoli e altrove. Ritornarono alcuni a Mantova, tra i quali messer Cornelio. (I, 28 p. 281).

Cornelio è tra coloro i quali hanno ormai perso la speranza di una risoluzione politica della vicenda: un simile approfondimento storico che immerge la vicenda nel contesto cronologico opportuno getta luce sulle scelte e sulle azioni dei personaggi. Esse cessano di essere gesti casuali per acquisire logica, razionalità e complessità. Il viaggio pericolosissimo per la sua incolumità, che da Mantova lo porta a Milano, è conseguenza quindi della dichiarata impossibilità che la situazione possa risolversi altrimenti:

Come la notte fu venuta e che Cornelio tutto solo si ritrovò, non potendo dormire, lasciò il freno ai suoi pensieri e tra sé rivolgendosi varie cose e al ragionamento con Delio fatto pensando, non ci essendo chi contra lui parlasse, da l'appetito superato e vinto deliberò, se ben la morte riceverne dovesse, andar a Milano. Il perché, levatosi di letto a l'apparir del sole, andò a ritrovar Delio che ancora era nel letto e gli disse: – Delio mio, io ho deliberato, avvenga mo ciò che si voglia, venuto che sia il tal dì, come la notte cominci ad imbrunire, partirmi e andar di lungo a Cremona e attender che la porta sia aperta, ché a buonissim'ora s'apre, e andar a casa del nostro messer Girolamo ed ivi star tutto 'l dì e poi la sera al tardi uscire ed andarmene di lungo presso a Lodi a Zurlesco, ove io sarò segretamente albergato a casa del cavalier Vistarino, e ivi anco starmi tutto il dì fin presso la sera, e da Zurlesco poi andar a Milano ove io arriverò a le tre ore di notte. Tu sai che la porta Ticinese da ogn'ora s'apre donando un soldo al portinaio, e tutto dritto me n'anderò a casa del nostro messer

Ambrogio. (I, 28 pp. 285-286)

L'azione è quindi resa verosimile da un contesto storico che permette un andamento razionale e logico nel rapporto consequenziale tra cause e oggetti, tra gesti e azioni, in una profondità impensabile nelle *Rime* e che trova maggiore risalto proprio in virtù di un'organizzazione strutturale realisticamente definita: il protagonista riflette, sceglie, è autonomo e individualizzato nelle sue capacità critiche. Nel brano appena citato appare evidente, nelle precise definizioni topografiche offerte, che per il raggiungimento di questo obiettivo narrativo, alla categoria del tempo si unisce un approfondimento realistico dell'altra struttura primaria del racconto, lo spazio, che subisce un processo di relativizzazione capace di caratterizzare radicalmente la natura della narrazione bandelliana.

4.4 SPAZIO E VEROSIMIGLIANZA: UNA GEOGRAFIA DELLA REALTÀ

In un'opera lunga e articolata come le *Quattro parti de le novelle*, la questione spaziale può essere declinata seguendo percorsi alternativi. Al centro dell'universo geografico dell'opera vi sono le corti dell'Italia settentrionale e della Francia del sud, luoghi diversi e molteplici ma che rimandano a un'unica matrice sociale; la corte è infatti il luogo in cui la brigata si riunisce per narrare e ascoltare le novelle, ed è un ritrovo suscettibile di ripetizioni e di ritorni, declinato in ambienti differenti: un giardino, come quello di Diporto; un palazzo, come la dimora di Gostanza Rangona; persino un accampamento militare, come quello di Pinerolo. Luoghi che ai lettori dell'epoca erano comuni e che ancora oggi è spesso possibile riconoscere. La corte rappresenta nella raccolta quello che Firenze era per il *Decameron*, 'un punto di riferimento costante, un centro di partenza e di ritorno, sottinteso o dichiarato [...], un luogo ideale che via via si determina nel passaggio da una novella all'altra'.³⁴ Nonostante rispetto all'opera di Boccaccio il centro spaziale risulti essere frammentato e diversificato, esso è interamente riconducibile a un unico mondo sociale cortigiano, sempre ben individuabile e ricostruibile, psicologicamente vicino. Esso infatti rappresenta un legame decisivo tra opera e lettore contemporaneo: pur in un continuo modificarsi dello sfondo, il mondo espresso nelle dediche rimane

³⁴ Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel 'Decameron'* (Torino: Petrini, 1958), p. 189.

costante; uno spazio oggettivo, privo di sfumature, nel quale è assente ogni visione riconducibile a un particolare personaggio che relativizzi la situazione ambientale. Lo spazio nelle dediche è comune a un intero mondo e non è interpretabile: è uno sfondo di cui si danno poche informazioni descrittive ma tanti nomi di città e di territori. Persino quando l'autore introduce le proprie origini geografiche, lo spazio sembra non avere particolare dignità narrativa:

Sì come chiaramente è noto, la terra nostra di Castelnuovo è posta non molto lontano da le radici de l'Apennino, a la foce ove Schirmia scarca le sue per l'ordinario limpidissime acque in Po. Quivi è l'aria tanto temperata quanto in altro luogo di Lombardia. Del che fanno fede amplissima i molti uomini vecchi che vi si truovano e la sanità che di continuo vi persevera, perciò che molto di rado suol avvenire che straordinarie infermità vi regnino. E, tra l'altre, non ci è memoria che in nessuno di quella patria mai si ritrovasse gotta, se forse altrove non sono andati ad abitare. (dedica I, 23 p. 226)

Questo passo rappresenta il livello più alto di connotazione di uno spazio raggiunto nelle dediche. Si avverte invece, in più occasioni, il legame psicologico e a tratti sentimentale con i luoghi visti con gli occhi dell'esule in territorio francese, ma ancora una volta l'autore sceglie di non approfondire: si incontrano, nella dedica a Lodovica Sanseverina, i 'bellissimi e ameni luoghi che lungo l'Adda avete ove copiose peschere ci sono, e in quelli ombrosi boschi fiere d'ogni maniera', oppure: 'il luogo ove quel giorno ci conduceste fu una freschissima ed agiata stanza tutta intagliata a scarpello dentro un tofo, e dinanzi al luogo v'era un bellissimo e fruttifero oliveto con una viva, fresca e chiara fontana che fuor d'un sasso ivi vicino sorgeva' (I, 34 p. 316). Lo spazio si riduce quindi a riproposizione di *loci amoeni* dove è possibile la riunione della brigata e la narrazione secondo gli stilemi classici della produzione novellistica anteriore. Lo spazio diventa quindi *topos* stilistico. Questo mondo prossimo presentato nelle dediche trova il suo opposto nelle novelle, ovvero nella sezione più prettamente narrativa del dittico. Qui infatti, oltre a descrizioni cortigiane in cui le ambientazioni provengono direttamente dallo stesso mondo delle dediche, si assiste a un ampliarsi degli orizzonti e a un diverso modo dell'autore di confrontarsi con la categoria dello spazio. Al vicino oggettivo rappresentato dalla corte vi si oppone infatti un lontano soggettivo che vede nella trasposizione narrativa del lontano, cioè dell'Oriente, la sua più estrema rappresentazione. La corte e l'estremo oriente risultano essere i due antipodi dell'universo geografico bandelliano, in un'opposizione spaziale che si trasforma in rappresentazione della realtà.

4.4.1 RAPPRESENTAZIONE INDIRETTA DELLO SPAZIO: L'ORIENTE

A una rappresentazione diretta dello spazio cortigiano incontrata nelle dediche se ne affianca una che è invece, a tratti, indiretta nelle novelle.³⁵ Si prenda come esempio la novella I, 10: l'imperatore Maometto, 'inclinatissimo alla libidine', uccide sotto gli occhi della sua corte la giovane donna della quale aveva precedentemente goduto la bellezza. Il folle gesto dell'imperatore è – narrativamente – la conseguenza di un lungo discorso a lui rivolto da Mustafà, amico e consigliere fidato, che vale la pena di riportare per esteso:

Ove è il desiderio che mostravi quando eri fanciullo di voler per ogni modo soggiogar l'Italia e coronarti in *Roma*? Questa certo non è la vera via d'ampliar il regno, anzi più tosto è il modo di sminuir e perder l'acquistato. Credi tu se Ottomanno primo, che la tua famiglia innalzò, avesse fatto la vita che tu fai, che tu fussi imperadore de la *Grecia*? Non ti sovviene aver letto negli annali dei tuoi maggiori, che Ottomanno partito di *Gallazia* soggiogò la *Bitinia* e una gran parte de le provincie che sono intorno al *mar Maggiore*, e per dieci anni che regnò mai non si diede al riposo? Suo figliuolo Orcane, imitatore del paterno valore ed emulo de la virtù bellica, con grandissima felicità domò la *Misia*, la *Licaonia*, la *Frigia*, la *Caria*, e dilatò i termini del regno fin a l'*Elesponto*. Amorado, che ad Orcane successe, fu il primo che l'arme turchesche con essercito in *Europa* portò, ove acquistò la *Tracia*, che *Romania* si dice, la *Servia* e la *Rasia*, e domò i bolgari. Che ti dirò di Paiazete, che con Solimano suo fratello, che il regno voleva occupargli, così valorosamente fece in *Europa* il fatto d'arme e quello uccise? [...] Tu dei saper, signor mio, che non ci è mai stato nessuno del sangue ottomannico il quale abbia più faticate l'arme cristiane di lui [Amorado], né che da quelle più di lui sia stato faticato. Primieramente si vendicò contra i greci, ché molte de le lor città per forza prese, guastò le lor provincie, saccheggiò molte terre, spogliò le campagne, e la *Romania* in gran parte si fe' tributaria. Espugnò *Tessalonica*, città nobilissima nei confini di *Macedonia*, che allora era sotto l'imperio dei veneziani, e passò oltra il *Tomaro* e *Pindo* con essercito grandissimo, con vittoria perpetua debellò i focensi, soggiogò la provincia *Attica*, la *Beozia*, la *Etolia*, l'*Acarmania*, e tutte le genti che sono di qua da la *Morea* infino al seno corinziano al suo imperio sottomise. (I, 10 pp. 102-103, corsivo nostro)

Il brano ripropone la storia dell'impero ottomano vista interamente attraverso un'ottica spaziale: i luoghi, le città, le province hanno valore solo come espansione territoriale. È addirittura lo scorrere del tempo a essere cadenzato dai luoghi conquistati, come se il senso stesso della memoria storica fosse possibile solamente a un livello geografico. Lo spazio diventa evidentemente elemento soggettivo in una novella quasi interamente composta dal lungo discorso parzialmente qui riportato: la dettagliata descrizione dei territori imperiali che si alternano conquista dopo conquista è resa possibile da un definitivo distacco dell'autore e del narratore

³⁵ La distinzione tra rappresentazione diretta e rappresentazione indiretta qui adottata si basa sulla definizione di Pasero: 'Le rappresentazioni (spaziali) possono infatti risultare 'dirette' oppure 'indirette' [...]. Nel primo caso, lo spazio viene proposto, come reale o presunta datità oggettiva, attraverso una sommatoria di tratti significativi, di natura eminentemente descrittiva; nel secondo caso, la sua rappresentazione, sempre costituita attraverso una sommatoria di tratti significativi, è mediata dal riferimento (più o meno esplicito) alla visione soggettiva dei personaggi', in Nicolò Pasero, 'Note sulla rappresentazione dello spazio in letteratura', *Moderna*, 1 (2007), 21-26 (p. 26).

dall'opera che lascia così spazio a una moltiplicazione dei punti di vista. L'elenco dei luoghi è talmente indiretto e soggettivo da motivare nell'imperatore Maometto uno scatto di orgoglio e di violentissima dignità; la conquista spaziale diventa il corrispettivo di una storia privata e familiare, di un mondo intero osservato attraverso gli occhi dell'erede di una nobilissima stirpe. Appare quindi evidente la distanza netta tra questa visione e il ritorno a un punto di vista cortigiano offerto subito dopo dal narratore, il quale affermerà che 'tali sono i costumi turcheschi', restituendo all'oriente il ruolo tradizionale e topico di sede di violenze estreme e incomprensibili.

Ma l'oriente non è sempre sinonimo di negatività: a dimostrazione di un'apertura psicologica della letteratura bandelliana si assiste a episodi di un oriente positivo, modello civile e sociale: 'anco sovente tra le nazioni barbare s'usano de le lodevoli cortesie'. È il caso della novella I, 57, nella quale si racconta dell'aiuto offerto da un povero pescatore a un uomo che si scopre essere l'amato re Mansor, e dei doni che questi gli offre come ricompensa. Il narratore è Niccoloso Baciadonne, ed è importante il suo ruolo per la rappresentazione indiretta dello spazio che viene offerta: egli infatti è un mercante, quindi un viaggiatore, 'che molti anni nel regno d'Orano aveva mercadantato e ricercate assai regioni e luoghi di Affrica' (dedica I, 57 p. 508), e ci descrive un mondo lontano con occhi curiosi privi di pregiudizi:

E passai per diversi paesi e vidi molte grandi cittadi assai popolose e civili, in molte de le quali ci sono collegii per scolari ove sono i lor lettori di varie scienze che dal commune sono salariati. Ci sono ancora diversi spedali dove i poveri che vanno mendicando sono con una gran carità ricevuti [...]. Io veramente assai fiate ho ritrovato più carità e cortesia in molti di loro che talora non ho fatto tra i nostri cristiani. (I, 57 pp. 509-510)

Lo spazio è reale perché è riportato da chi lo ha vissuto e visitato direttamente, senza passaggi intermedi; ed è un mondo diverso da quello immaginato dalla brigata, non selvaggio ma a tratti persino più civile del mondo delle corti: si veda in proposito il motivo stilistico che permette alla vicenda di ancorarsi alla realtà: 'mi mostrarono una lor cronica, perché son molto diligenti in scrivere e tener memoria di tutte le cose che a la giornata accadeno', esattamente quello che il mondo rappresentato nelle dediche ha smesso di fare e che Bandello individua come principio fondante della sua opera. In questa novella è uno spazio, quello di una città, Cesar Elcabir, cioè 'il Gran Palazzo', a fungere da ricompensa per la cortesia ricevuta dal re ospitato nella semplice dimora (altro elemento spaziale) del povero pescatore. Anche questa città è visitata direttamente dal narratore che la descrive:

tutta piena d'artegiani e di mercadanti. Aveva molte belle moschee ed un collegio di scolari

ed uno spedale. Vi sono molte cisterne, non si possendo cavar buoni pozzi. Gli abitatori di quella sono uomini buoni e liberali e più tosto semplici che altrimenti, e vestono bene ed usano tele bambagine. Fuor de la città sono molti giardini con bonissimi frutti, ed ogni lunedì si fa ne la campagna un grossissimo mercato de le terre circonvicine. (I, 57 p.511)

Appare chiaro che il punto di vista è quello di un mercante e che il luogo è soggettivamente rappresentato, basti sottolineare il riferimento agli artigiani e ai venditori, alle tele dei vestiti, al grande mercato che si svolge nei dintorni della città. Non assistiamo alla semplice descrizione di Cesar Elcabor, ma al Gran Palazzo visto con gli occhi di messer Niccoloso Baciadonne. È così possibile osservare il netto smarcamento dalla concezione spaziale incontrata nel *Decameron*, dove invece ‘non si perviene mai ad una descrizione di città o di regioni. Di esse si dice solo quel tanto che deve servire all’azione, a giustificarla o comunque ad appoggiarla ad una realtà concreta. Nessuna indulgenza mai ad una curiosità da geografo, da turista, da pittore’.³⁶ È proprio questa curiosità invece a muovere verso una descrizione di Cesar Elcabor che è assolutamente priva di una necessità narrativa ma attraverso la quale si manifesta la ricerca della realtà geografica bandelliana: è puntando a questo obiettivo che della città si offrono le sue coordinate, la sua posizione rispetto a un punto comune, un luogo conosciuto ai lettori e agli ascoltatori: ‘[Cesar Elcabor] è lontana da Azella, *che noi chiamiamo Arzilla*, che ora è in mano dei portogallesi, non più che diciotto miglia’ (I, 57 p. 511-512, corsivo nostro). Un’ulteriore caratterizzazione non direttamente necessaria per scopi diegetici ma decisiva per rendere meno favoloso e più reale un mondo lontano e misterioso legandolo a un’esperienza geografica documentabile.

4.4.2 APPROFONDIMENTO REALISTICO DELLO SPAZIO: LE CITTÀ ITALIANE

La stessa tendenza a un approfondimento realistico nelle descrizioni si verifica non solo nei confronti di uno spazio lontano che necessita di dati e informazioni per non trascendere nel favoloso; anche ad alcune città italiane è riservato un approfondimento ancora una volta in netta controtendenza rispetto al modello decameroniano nel quale tranne rare eccezioni ‘assai spesso la geografia si riduce al semplice nome di una città o addirittura di una regione’.³⁷ Ovviamente anche in

³⁶ Getto, *Vita di forme*, p. 190.

³⁷ Getto, *Vita di forme*, p. 192. L’eccezione più importante è rappresentata dalla descrizione della città di Napoli nella novella di Andreuccio da Perugia (II, 5), che però rimane pur sempre elemento geografico fondamentale per l’azione più che pura indagine denotativa. Si veda in proposito Marco Baratto, *Realtà e stile nel ‘Decameron’* (Roma: Editori Riuniti, 1992), p. 121.

Bandello assistiamo a novelle in cui gli spazi vengono ridotti a semplice sfondo, a scenografia priva di soggettività o di intenti realistici. Caso esemplare è la novella I, 56. Il narratore, il gentilissimo messer Galeazzo Valle, ‘uomo che in Levante per quei mari lungamente ha navicato’ (dedica I, 56 p. 504) elenca alcune cose mirabili ascoltate in varie isole orientali: Idrusa, ‘che ai nostri giorni da’ naviganti è chiamata Cea o Zea’; Samo, ‘nel mare Icario’; Etalia, ‘distante da terraferma circa cento stadii; Paro, ‘isola de l’Illirico’ (I, 56 p. 505). Quattro isole, quattro diverse ambientazioni prive di altra connotazione se non il nome e il mare che le bagna. Accomunate esclusivamente dalla figura del narratore che le seleziona tra i molti viaggi e i tanti ricordi possibili, aggiungendo che ‘chi volesse de le meravigliose opere de la dedalea natura parlare, troppa fatica prenderebbe’. Troppo difficile parlare della natura, ingegnosa come Dedalo il costruttore di labirinti, cioè di spazi complessi e di percorsi la cui fine è celata e spesso impossibile da raggiungere; l’unica possibilità è quindi per il narratore la semplificazione dello spazio narrativo frantumato e assoluto. Più interessanti sono però da notare i momenti in cui Bandello si emancipa da una tradizione narrativa di questo tipo per offrire invece descrizioni suggestive e realisticamente connotate. È il caso della novella II, 7 che ha come protagonista Gesualdo, abate di nobile famiglia, e del suo tentativo di rapire una giovane fanciulla di cui si era invaghito. La vicenda è ambientata nella città di Napoli. Anche in questo caso il lungo brano descrittivo merita di essere riportato per intero, in modo da confrontarlo con la brevità delle altre descrizioni:

Per il vero in questa nostra Italia poche città ci sono ove l’uomo possa quei piaceri e diporti pigliarsi che a Napoli assai agiatamente in ogni stagione de l’anno si pigliano, sì per la delicatezza del paese come anco per l’amenissimo sito de la bella e piacevole città. Quivi a chi diletta una spaziosa e ben coltivata campagna, leggermente ai suoi diporti può allargar la mano. Altri che bramasse per aprichi e da natura e da l’arte maestrevolmente adornati monticelli, colli di naranci, cedri, limoni e d’ogn’altra sorte di soavissimi e odoriferi frutti pieni, valli fruttifere e di cristallini ruscelli abondevoli e di mille varietà di colori pomposamente vestite trastullarsi, in tanta copia ne troverà che quasi di sé fuori, tutto il leggiadro paese di Pomona, di Flora, di Bacco, di Cerere, di Pallade, di tepidi favonii e di freschissimi e salutiferi zefiri esser sempre nido ed albergo giudicherà. Ma chi poi dei piaceri di terraferma fosse fastidito ed amasse con spalmate barche per il tranquillo pelago e cupo mare or quinci or quindi discorrere, e per non perigliosi scogli, per fertili e gratissime isolette diportarsi, e quei trastulli e ricreamenti prendere che Glauco con le sue marine greggi a’ suoi seguaci prestar con l’amo e con le reti suole, qual luogo meglio de la mia patria glielo potrà dare? E chi poi si delettasse veder tanti miracoli di natura quanti Pozzuolo produce, ove finse il padre dei poeti esser la via che a l’inferno conduce, se in quelle bande si vorrà diportare, vederà gli effetti più che mirabili che la Solfetara produce, vederà il fumoso asciugatoio, tanti salubri bagni, l’orrenda ed intricata spelonca de la Sibilla cumea, l’artificioso laberinto di Dedalo, le piscine luculliane, le rovine mirabilissime del suo grande e finestrato palazzo, le case e chiese di Pozzuolo per terremoto nel mare sommerse, e tante meravigliose caverne che la natura ha fabricato, che quanto più in quei luoghi dimorerà più le varie cose e mirabili bramerà di vedere. Essendo adunque Napoli de la maniera che io vi vo divisando, la maggior parte dei baroni e prencipi del Reame usa la

più parte del tempo quivi dimorare, sì per i già detti piaceri ed altresì per esser la famosissima città piena d'uomini letterati e di prodi cavalieri. (II, 7 pp. 43-44)

La descrizione minuziosa e soggettivamente caratterizzata della città e dei suoi dintorni stupisce per la capacità comunicativa e la curiosità artistica che la contraddistingue. Così come, nella stessa novella, Bandello con acribia non comune specifica i luoghi della vicenda offrendone i toponimi; se infatti la lunga pagina iniziale serve a offrire al lettore la scena di fondo in cui è ambientata la vicenda, all'interno del testo l'autore offre ulteriori approfondimenti geografici, a dimostrazione della presenza di una precisa strategia stilistica nell'opera. Scrive Bandello:

Nasce nei fertili colli che presso sono a Napoli un limpidissimo fiumicello detto Sebeto, di cui le picciole e liquidissime onde non troppo di lungi da le mura de la città in due parti si divideno, de le quali l'una per occulta e sotterranea via ai comodi ed ornamenti da la città si va diffondendo, l'altra per le fruttifere campagne effondendosi rende al vicino mare il debito tributo. Su questa parte del famoso ruscello è un ponte chiamato da' paesani il 'ponte de la Maddalena'. Quivi riscontrò il furioso abbate la sua bella innamorata. (II, 7 p. 46)

La descrizione ambientale con la biforcazione del fiume Sebeto; il dettaglio dell'interrarsi di un suo ramo; la definizione precisa del ponte secondo il nome utilizzato 'da' paesani'; la specificazione dell'utilizzo diverso che la città fa dai due rami del fiume: si tratta di elementi spaziali la cui necessità narrativa è nulla ma che risultano fondamentali per la ricostruzione di una realtà geografica, di un'atmosfera verosimile che è assolutamente nuova.

Lo spazio comincia ad assumere una dignità tipicamente originale: superati i vaghi riferimenti ambientali creati attorno all'azione trovano sempre più spazio nel testo luoghi precisamente individuati; si tratta di una novità decisiva se confrontata con il modello narrativo boccacciano per il quale Getto ha potuto scrivere che 'se esiste nel *Decameron* una vaga suggestione ambientale creata dall'azione, manca invece una precisa individuazione ambientale raggiunta attraverso una descrizione'.³⁸ È esattamente questa la capacità che Bandello mostra nella sua opera e che non è occasionalmente limitata al caso esemplare di Napoli. A dimostrazione di una volontà precisa dell'autore si vedano ad esempio le descrizioni di Milano (II, 8) e di Venezia (III, 31), con i rispettivi risvolti sociali che l'autore offre descrivendone le abitudini di popolo insieme alla città.³⁹ Ma soprattutto è da sottolineare quanto

³⁸ Getto, *Vita di forme*, p. 198.

³⁹ Per questo aspetto sociale delle descrizioni bandelliane si veda Flora, 'Matteo Bandello', p. XXV.

Bandello sia innovativo nella costruzione di una geografia reale rispetto ad altri autori del Cinquecento, come già fatto nell'analisi delle lettere di dedica.

4.4.3 LA NOVELLA DI ROMEO E GIULIETTA

Si confronti ad esempio l'*incipit* della novella II, 9 con la novella di Romeo e Giulietta di Luigi Da Porto da cui è tratta.⁴⁰ Quest'ultima dopo l'epistola dedicatoria ha così inizio:

Nel tempo che Bartholomeo dalla Scala Signore cortese et humanissimo il freno alla mia bella patria, e stringeva e, rallentava, furono in lei, (secondo che mio padre dicea haver udito), due nobilissime famiglie, per contraria fattione, over per particolare odio tra sé nimiche, l'una i Montecchi, e l'altra i Cappelletti nomata [...]. Furono adunque come io dico in Verona.⁴¹

Da Porto offre subito al lettore l'inimicizia e la rivalità tra due nobili famiglie veronesi vissute al tempo di Bartolomeo della Scala. Nessun'altra informazione che non sia necessariamente legata allo sviluppo narrativo della tragica vicenda trova spazio nel testo. Molto diversa è invece – nonostante la sovrapposizione tematica – la capacità realistica che Bandello riesce a ottenere in virtù di un abile uso degli spazi.⁴²

Lo scarto appare visibile sin dall'*incipit* della novella II, 9:

Io credo valoroso signor mio, se l'affezione che io meritamente a la patria mia porto forse non m'inganna, che poche città siano ne la bella Italia le quali a Verona possano di bellezza di sito esser superiori, sì per così nobil fiume, com'è l'Adice, che quasi per mezzo con le sue chiarissime acque la parte e de le mercadanzie che manda l'Alemagna abondevole la rende, come anco per gli ameni e fruttiferi colli e piacevoli valli con aprici campi che le sono intorno. Taccio tante fontane di freschissime e limpidissime acque ricche, che al comodo de la città servono, con quattro nobilissimi ponti sovra il fiume e mille venerande antichità che per quella si vedeno. (II, 9 p. 58)

Come era già stato evidenziato per la novella di poco precedente ambientata a Napoli, anche qui Bandello approfondisce il testo con elementi estranei alla trama, e anche in questo caso comincia a farsi strada la consapevolezza di una descrizione soggettivamente connotata, caratterizzata dall'essere la città patria del narratore. In questo caso però la possibilità di un confronto con il precedente daportiano evidenzia meglio l'originalità e la novità di un'opera come le *Quattro parti de le novelle*. A una definizione del luogo affidata, da Da Porto, esclusivamente al nome della città, se ne

⁴⁰ Per una accurata analisi della genesi delle tragiche vicende di Romeo e Giulietta si veda Barry Jones, *'Romeo and Juliet: The Genesis of a Classic'*, in *Italian Storytellers: Essays on Italian Narrative Literature*, a c. di E. Haywood e C. Ó Cuilleánáin (Dublino: Irish Academic Press, 1989), 150-181.

⁴¹ Da Porto, *La Giulietta*, p. 7.

⁴² Per il rapporto narrativo ed i prestiti bandelliani della trama si veda Marziano Guglielminetti, *'Amore e morte: Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto'*, in *'Leggiadre Donne...': Novella e racconto breve in Italia*, a c. di F. Bruni (Venezia: Marsilio, 2000), pp. 69-83.

sostituisce ora una decisamente più approfondita e capace di ampliare gli orizzonti narrativi: il riferimento all'economia mercantile della città e ai suoi rapporti con 'l'Alemagna'; i quattro ponti che collegano le due rive dell'Adige; i colli e le valli; sono tutti elementi che permettono una caratterizzazione ambientale quasi del tutto assente nella tradizione novellistica a lui precedente. Si aggiungano inoltre i riferimenti precisi sul luogo della mischia che vede la morte di Tebaldo: 'Quando avvenne che su il Corso vicino a la porta dei Borsari verso Castelvechio' (II, 7 p. 67). Obiettivo di Bandello è sempre una rappresentazione realistica e non una rappresentazione della realtà reale: come accuratamente già evidenziato, la ricostruzione cittadina di Bandello presenta punti evidentemente anacronistici, così come anacronismi sono stati individuati nelle dediche.⁴³ Ma tali elementi o ulteriori imprecisioni descrittive non inficiano l'effetto realistico della rappresentazione degli ambienti che contribuisce invece a innovare la novella di Da Porto: 'il racconto di Bandello è insomma più romanzo che novella, se non per le dimensioni, certo per concezioni di scrittura'.⁴⁴ Questo commento riferito all'approfondimento a livello narrativo, dialogico e psicologico della novella trova conferma ulteriore nell'attenzione a una verosimiglianza degli spazi concepiti come elementi di sviluppo paralleli alle trame.

4.4.4 LO SPAZIO INTERNO

Ancor più degli esterni analizzati finora, sono i luoghi chiusi a offrire esempi della nuova capacità di Bandello di inserire una vicenda in un contesto che non funge più da mero sfondo anonimo e privo di dignità letteraria. Numerosi sono ad esempio gli interni, le case, le camere descritti nelle *Novelle* contro ancora una volta una totale assenza connotativa nel *Decameron*, dove appare solo ciò che è funzionale alla trama.⁴⁵ Nella novella I, 3 ad esempio, Pompeo si vendica terribilmente di una

⁴³ 'The Castelvechio was completed on the orders of Cangrande II della Scala some fifty-odd years after the narrative action is meant to have taken place, and the *cittadella* almost 100 years later. Bandello adds to the anachronisms by specifying that the friar carrying Giulietta's letter to Romeo was confined for quarantine reasons to the Franciscan convent in Mantua due to an outbreak of plague; and this despite the fact that plague did not reach northern Italy until 1347', in Nicole Prunster, 'Introduction', in *'Romeo and Juliet' before Shakespeare*, p. 13. 'Porta dei Borsari è invece tra Corso Cavour e Corso Porta dei Borsari, una della porte romane costruite nel I secolo', in II, 9 p. 67n. Per i numerosi anacronismi delle dediche si veda soprattutto il già citato articolo Di Francia, 'Alla scoperta del vero Bandello I'.

⁴⁴ Cesare De Marchi, 'Introduzione', in Da Porto, *La Giulietta*, p. XVII.

⁴⁵ 'È però la casa che costituisce il luogo più frequentato della fantasia del Boccaccio. Ma la casa non è mai veramente descritta [...]. In sostanza della casa vive soltanto quel tanto che è necessario all'azione', in Getto, *Vita di forme*, p. 197.

donna da cui era stato beffato in precedenza; essa viene condotta, nuda, in un'elegantissima stanza, dove il suo corpo – coperto solo il viso – verrà messo in mostra agli amici del protagonista:

Dopo la fine del giocar de le braccia, aperse Pompeo uno degli usci de la camera e fece la donna entrar in un'altra camera ricchissimamente apparata, dentro a cui era un letto che sarebbe stato onorevole per ogni gran signore. *V'erano* quattro materazzi di bambagio con le lenzuola sottilissime tutte trapunte di seta e d'oro. La coperta era di raso carmesino tutta ricamata di fili d'oro, con le frange d'ognintorno di seta carmesina, meschiata riccamente con fila d'oro. *V'erano* quattro origlieri lavorati meravigliosamente. Le cortine di tocca d'oro carmesine di preziose liste vergate, circondavano il ricco letto. La camera, in luogo di razzi, era di velluto carmesino maestrevolmente ricamato tutta vestita, nel mezzo de la quale v'era una condecante tavola coperta d'un tapeto di seta, ed era alessandrino. Vi si vedevano poi otto forsieri fatti d'intaglio molto belli, posti intorno a la camera. *V'erano* anco quattro catedre di velluto carmesino, e alcuni quadri di man di mastro Lionardo Vinci il luogo mirabilmente adornavano. (I, 3 p. 38)

L'elenco descrittivo, linguisticamente rafforzato dalla costante ripetizione anaforica in apertura di proposizione del verbo 'v'erano', ancora una volta è privo di necessità diegetica ma diventa tratto distintivo dello stile dell'autore, vero e proprio stilema tipico portatore di un nuovo modo di concepire la produzione narrativa.

Ulteriore esempio di questa capacità è nella novella III, 42. In questa brevissima vicenda un luogo chiuso, un interno, ha possibilità di divenire addirittura protagonista. La descrizione della casa della cortigiana Imperia procede infatti sempre più minuziosamente man mano che si procede con la lettura. Il narratore, con una tecnica che oggi definiremmo cinematografica, accompagna il lettore sin dentro l'abitazione: prima l'ingresso dove 'veduto l'apparato e ordine dei servidori, [qualunque straniero] credeva ch'ivi una principessa abitasse'; poi una sala e successivamente una camera, 'sì pomposamente adornat[e], che altro non v'era che velluti e broccati e per terra finissimi tappeti' (III, 42 p. 194). La descrizione continua, proseguendo sempre più particolareggiata man mano che si procede, fino ad arrivare al luogo prescelto, un 'camerino' dove ella amava accogliere i propri visitatori, e dove i paramenti erano ricoperti 'tutti di drappi d'oro riccio sovra riccio, con molti belli e vaghi lauri'. Ma lo zoom non si interrompe e continua, dopo aver descritto il camerino, concentrandosi sul centro: 'Si vedeva poi nel mezzo un tavolino, il più bello del mondo, coperto di velluti verde. Quivi sempre era o liuto o cetra con libri di musica e altri instrumenti musici'. Alla climax spaziale discendente che dalla sala ampia e pubblica dell'ingresso conduce fino al più piccolo e privato camerino, si sovrappone una climax descrittiva ascendente, con una sempre maggiore precisione e accuratezza nei dettagli che culmina nel centro della ristretta

alcova. La vicenda in sé è sbrigata in poche righe: l'ambasciatore del re di Spagna, meravigliato dalle bellezze della stanza e della donna, 'si rivoltò ad un suo servitore e gli sputò nel viso, dicendo: – Non ti dispiaccia, perciò che qui non è più brutta cosa del tuo viso'.

È evidente ancora una volta lo scarto che separa Bandello dai suoi predecessori per la sua capacità di rendere lo spazio una delle dimensioni insieme al tempo in cui si muovono e agiscono i caratteri. Ed è anche nell'intreccio tra questi due elementi che è possibile un'interpretazione complessiva dell'opera. Nella lunga narrazione bandelliana lo spazio è infatti anche quello geografico e psicologico dell'esule che, fondendosi al tema del tempo, crea il cronotopo fondamentale dell'opera, il pellegrinaggio:

Così fosse adesso quel tempo e fosse sempre stato, ché io non sarei ito errando tanti anni quanti m'è stato forza peregrinare. Ma il mondo fu sempre ad un modo, e spesso è avvenuto ed avverrà tuttavia che il giusto patirà quella pena corporale che il peccatore meritamente dovrebbe patire. (dedica a II, 8 p. 50)

È in questo tortuoso percorso di allontanamento nel tempo e nello spazio da una situazione positiva mitica ormai alle spalle che prende forma l'esilio francese di Bandello. Una strada, quella percorsa dall'autore nella sua vita, assolutamente non lineare, tortuosa, complessa, così come sarà la sua opera. I luoghi del *Novelliere* diventano quindi tappe non solo geografiche ma anche luoghi dell'anima, in un processo di ricerca di una nuova patria, di una nuova fine, di una nuova verità:

deverebbe ciascuno con ogni diligenza e con ogni sforzo effettivamente cercar il vero e buon cammino e non si sbigottire né spaventar per fatica che ci sia, ma andar animosamente innanzi e non piegar né a la destra né a la sinistra, perciò che la fatica che si sopporta a voler operar virtuosamente è degna d'ogni lode e si converte in grandissima gioia, e maggior gloria s'acquista ove è maggior contrasto e più difficoltà. Non si sa egli che la virtù consiste circa le cose difficili? (dedica a II, 14 p. 118)

Una narrazione reale ma anche simbolo di una ricerca, tra le difficoltà, del 'vero e buon cammino'. Questa è in fondo la novità del cronotopo bandelliano e della sua enorme opera: nessuna perfezione escatologica medievale trova più spazio nelle sue pagine, consapevole che il fine è la ricerca della verità, che l'obiettivo è il viaggio, non la meta: un'opera *in itinere*.⁴⁶ Il percorso è segnato da numerose fini, da

⁴⁶ Si vedano in proposito nell'ordinamento compiuto da Michelangelo Picone delle tipologie di cornici fornite dallo Sklovskij, le caratteristiche del modello di cornice *in itinere*: '[i racconti] si dispongono infatti non più all'interno di una cornice che tutto include, bensì lungo una sequenza che li ordina uno dopo l'altro. Il protagonista del racconto principale diventa cioè il filo per mezzo del quale sono inanellati tutti i racconti inseriti [...]. La verità non preesiste alla narrazione, ma viene scoperta poco a poco, nel corso della narrazione stessa [...]. Muta di conseguenza il valore di questa verità, che non sarà assoluta ma relativa; e muta anche il senso dei racconti inseriti, che non intendono più convincere o insegnare ma informare o anche divertire', in Michelangelo Picone, 'Madonna Oretta e le novelle in

innumerevoli tragedie. Ma fedele alle necessità dilettevoli del genere novellistico, non mancano nella raccolta momenti distensivi e comici. Anche in questo caso però Bandello è capace di affrontare la questione in modo nuovo.

4.5 CARATTERI E VEROSIMIGLIANZA: IL BUFFONE DEL RINASCIMENTO

A un'originalità compositiva nelle strutture ultime della narrativa rappresentate dal tempo e dallo spazio, grazie a cui è stato possibile indagare a fondo le radici di un *modus narrandi* complessivo dell'opera, si deve aggiungere una novità bandelliana nell'approccio al terzo elemento fondativo del 'gioco linguistico' narrativo: il carattere. L'uomo delle novelle bandelliane è impossibile infatti da ridurre a unità: i personaggi che popolano la raccolta provengono dalle più diverse estrazioni sociali (re, cortigiani, mercanti, prostitute) e dai più disparati angoli geografici (stati italiani, regni europei, popoli orientali); né questi elementi risultano riordinabili secondo una linea tematica che associ alla tragicità di stile e contenuti una corrispettiva presenza di protagonisti dal mondo alto della società cortigiana o una maggiore accuratezza stilistica e compositiva. Il mondo delle novelle bandelliane è vario e variegato quanto il mondo esterno che verosimilmente esse vogliono riproporre; e trattasi di una *varietas* consapevolmente conseguita e teorizzata dall'autore. Nelle novelle tragiche infatti Bandello è riuscito a costruire un mondo narrativo di più immediato impatto – si veda il movimento editoriale che nasce attorno a queste novelle già prima della fine del sedicesimo secolo – anche in virtù di una tradizione artistica e critica che dalla decima giornata del *Decameron* in poi, e passando attraverso la riscrittura petrarchesca della novella di Griselda, aveva attraversato i secoli fino alle *Prose* di Bembo, che ne avevano sancito in maniera definitiva il ruolo di modello linguistico oltre che culturale.⁴⁷ Ciononostante continuò a rimanere di notevole importanza per il

itinere', in *Favole parabole istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento: Atti del Convegno, Pisa 26-28 ottobre 1998*, a c. di G. Albanese e altri (Roma: Salerno, 2000), pp. 67-83 (pp. 68-69). Simili commenti sono attribuibili per intero alle *Quattro parti de le novelle* di Matteo Bandello: l'originalità della sua struttura basata sulle lettere di dedica permette infatti di caratterizzare l'opera come costituita dalle tante tappe di un viaggio verso e nell'esilio.

⁴⁷ La decima giornata del *Decameron* ha come argomento: 'sotto il reggimento di Panfilo, si ragiona di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa', p. 1111. Per quanto concerne invece Bembo, la prima edizione è *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale de Medici che poi è stato creato a Sommo Pontefice ed detto Papa Clemente Settimo divise in tre libri* (Venezia: per G. Tacuino, 1525); per una edizione moderna si veda Id., *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a c. di C. Dionisotti (Torino: Utet, 1966).

genere novellistico il suo stretto legame con il riso: l'aspetto dilettevole è infatti tra i nuclei fondativi del genere e diventa addirittura esclusivo nella definizione teorica del Bonciani:

venendo, adunque, al proposito nostro, se avermi riguardo a quello che fin qui s'è dimostrato, diremo che le novelle sieno imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo, di ragionevol grandezza, in prosa, che per la narrazione genera letizia.⁴⁸

In particolare il sottogenere della beffa rappresenta una costante della novellistica italiana: quasi sempre comica ma con non rare propensioni verso il grottesco, è il tema al centro di due giornate consecutive del *Decameron*, la settima e l'ottava.⁴⁹ Bandello ricorre più volte al genere. Secondo la distinzione compiuta da Fiorato è possibile individuare un totale di settanta beffe all'interno delle *Novelle*, così distribuite: quattordici nella Prima Parte; quindici nella Seconda Parte; ventisette nella Terza Parte; quattordici nella Quarta Parte.⁵⁰ Analizzando questi dati appare evidente come i primi due volumi presentino un sostanziale equilibrio, ulteriore indizio di una maggiore cura dell'autore nell'approntare il testo delle prime due sezioni. La percentuale di beffe aumenta notevolmente nel quarto volume arrivando a toccare la metà dei componimenti: trattandosi di un'opera postuma è però difficile poter affermare quanto la raccolta si avvicini alla volontà dell'autore o quanto invece rappresenti solo una bozza di lavoro. Per questo quindi, più dell'aspetto quantitativo, appare interessante soffermarsi su quei singoli testi che, proprio nella Quarta Parte, permettono di affrontare Bandello narratore da un ulteriore punto di vista. Le novelle IV, 3 – IV, 18 – IV, 21 – IV, 24 – IV, 27 costituiscono infatti un vero ciclo chiuso di testi, tutti con protagonista il buffone Gonnella. Sulla posizione e numerazione delle cinque novelle del Gonnella è necessario procedere con cautela, dovendo analizzare un testo esplicitamente rimaneggiato dall'editore Marsili. È però interessante notare che, con l'eccezione della novella IV, 3, le novelle con protagonista il Gonnella si susseguono a una distanza costante di tre posizioni, probabilmente segno di un lavoro dell'autore sull'equilibrio generale della quarta sezione delle sue *Novelle*. Anche per la beffa, come visto nel capitolo sulla cornice, il continuo referente da

⁴⁸ Bonciani, 'Lezione', p. 145.

⁴⁹ Le due giornate iniziano con le seguenti didascalie: 'Finisce la Sesta giornata del Decameron: incomincia la Settima, nella quale, sotto il reggimento di Dioneo, si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì'; 'Finisce la Settima giornata del Decameron: incomincia l'Ottava, nella quale, sotto il reggimento di Lauretta, si ragiona di quelle beffe che tutto il giorno o donna a uomo o uomo a donna o l'uno uomo all'altro si fanno', in Boccaccio, *Decameron*, p. 785 e p. 887.

⁵⁰ Adelin C. Fiorato, 'La "Beffa" chez Bandello', in *Formes et significations de la 'beffa' dans la littérature italienne de la Renaissance* (Parigi: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972), p. 122 n2.

citare e subito allontanare è Boccaccio. In particolare, tra le beffe che possono esser lette nel *Decameron*, Bandello sceglie quelle con protagonisti Bruno e Buffalmacco, ovvero le novelle che permettono una più approfondita cura nella descrizione dei caratteri dal punto di vista psicologico oltre che diegetico, in virtù di una serialità che consente al lettore di astrarre dai limiti del singolo testo: ‘e si disse che se egli [Gonnella] fosse stato al tempo del Boccaccio, che non meno di Bruno e Buffalmacco egli parlato ne averia, essendo le cose piacevoli fatte dal Gonnella tanto argute e festevoli quanto quelle di que’ pittori’ (dedica IV, 24 p. 155). Il confronto non si limita però esclusivamente alle ‘cose piacevoli fatte’. Bandello si interroga sul terzo carattere della beffa decameroniana, l’anti-eroe Calandrino, affermando:

non si può negare che Bruno e Buffalmacco per quello che in diverse novelle di loro scrive il Boccaccio non fossero uomini d’ingegno, maliziosi, avveduti ed accorti; tuttavia a dir il vero, se eglino avessero avuto a far con persone svegliate ed avviste, non so come loro le beffe fossero riuscite. Essi si abbattono in un Calandrino sempliciotto e disposto a credere tutto che udiva ed uomo proprio da fargli mille beffe. (II, 10, pp. 89-90)

La beffa quindi sembra esser caratterizzata, per Bandello, da due elementi fondamentali: da un lato la serialità di vicende e protagonisti che permette un maggiore spazio di approfondimento artistico; dall’altro il rapporto tra beffatore e beffato. Per quanto concerne il primo aspetto caratterizzante le vicende del Gonnella rappresentano un ciclo perfetto: esse infatti lo descrivono lungo l’intero arco della sua vita, dalle umili origini al momento della sua morte. È un elemento di fondamentale importanza e originalità: una vicenda unitaria e completa all’interno della più ampia raccolta. Novella fondamentale per il raggiungimento di questo primo obiettivo è la IV, 24 nella quale assistiamo non solo a un’introduzione del personaggio, ma anche a una descrizione del tipo di beffe in cui eccelle il Gonnella. Di lui si raccontano le sue origini fiorentine e gli studi voluti dal padre: ‘era il fanciullo di bonissimo e perspicace ingegno, e imparava grammatica molto bene; ma era grandemente inclinato a fare de le beffe piacevoli a questi e quelli, di modo che per le sue piacevolezze era a tutti carissimo’; insoddisfatto della sua vita fiorentina e modernamente ambizioso, rifiuta di lavorare il cuoio nella bottega paterna:

senza prender congedo dal padre se ne venne a Bologna; ma poco vi dimorò, ché, udendo la fama del marchese Nicolò, si deliberò farsi cortegiano di quello. E così si ridusse a Ferrara, ove seppe sì ben governare i casi suoi, che si acconciò per camerieri col marchese Nicolò con buono salario. (IV, 24 p. 156)

Le vicende del Gonnella proseguono con la narrazione delle sue beffe, all’interno delle quali alcuni elementi ricorrenti permettono di ricostruire un principio di unità del ciclo: un ruolo centrale è rappresentato dalla città di Ferrara che diventa scenario

geografico delle azioni del Gonnella. Già a partire da Boccaccio, nel quale Firenze assumeva il ruolo di capitale della beffa, il genere sembra dotarsi di maggiore *pathos* quando è caratterizzato da più contingenti legami geografici.⁵¹ Altra posizione di rilievo è assunta dal marchese Niccolò da Este e dalla sua corte all'interno della quale il Gonnella sceglie di volta in volta le sue vittime, tra cui frati francescani e la marchesa di Ferrara, consorte di Niccolò. L'autore termina la parabola del Gonnella descrivendone la morte, nella novella IV, 18, avvenuta proprio per effetto di una beffa. Come già sottolineato non è possibile conoscere con certezza l'esatto ordine delle novelle della Quarta Parte voluto dall'autore, trattandosi di opera postuma sulla quale è intervenuta sicuramente la mano dell'editore Marsili: ciononostante non deve stupire la narrazione della morte del Gonnella in una novella, la IV, 18, alla quale seguiranno altre tre narrazioni con lo stesso protagonista tornato in vita. Desiderio dell'autore è ricostruire verosimilmente un personaggio, renderlo vivo attraverso una descrizione a tutt'ondo che vada al di là del mero momento dell'azione. Il Gonnella diventa personaggio bandelliano quando ancora buffone di corte non lo è diventato, ma è semplicemente un figlio disobbediente e desideroso di conoscere il mondo. L'autore non vuole offrire al lettore la parabola cronologica di una vita quanto piuttosto una descrizione approfondita: l'originalità di Bandello è infatti nel descrivere il più possibile il proprio personaggio, cercando di far trasparire un carattere complesso, sfaccettato, multiforme. Non si assiste quindi esclusivamente al modello tipico della beffa, in cui tutta l'attenzione è posta nell'astuzia del protagonista; in questo caso si aggiungono elementi diegetici che rendono meno schematica e più verosimile la novella, riutilizzando in maniera originale una figura non nuova del panorama letterario dell'epoca. La critica si è più volte interrogata sulla reale esistenza di questo personaggio, arrivando a ipotizzare l'esistenza storica di due diversi Gonnella per ovviare alle diverse coordinate cronologiche proposte dagli autori nel corso dei secoli.⁵² La risposta più recente è di Carlo Ginzburg, il quale afferma:

Gonella (o Gonnella) è un nome, più verosimilmente un soprannome, riferito a tre buffoni vissuti alla corte di Ferrara. Il primo, sotto il marchese Obizzo III d'Este, signore di Ferrara tra il 1344 e il 1352; il secondo, sotto il marchese Niccolò III d'Este, signore di Ferrara tra

⁵¹ Anna Fontes-Baratto, 'La "Beffa" dans le *Décameron*', in *Formes et significations de la 'beffa' dans la littérature italienne de la Renaissance* (Parigi: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972), p. 27.

⁵² Letterio Di Francia, *Franco Sacchetti novelliere* (Pisa: Tipografia Successori Fratelli Nistri, 1902), pp. 166-167 e Ferdinando Gabotto, *La epopea del buffone: studio* (Bra: Tipografia Stefano Racca, 1893), pp. 60-85.

il 1393 e il 1441; il terzo, sotto il marchese (poi duca) Borso d'Este, signore di Ferrara tra il 1450 e il 1471.⁵³

Il Gonnella sembra però esser diventato, più che soprannome, un'antonomasia per buffone: egli infatti diventa una maschera comica tradizionale della letteratura, personaggio o tipo ampiamente sfruttato da numerosi scrittori, da Sacchetti a Bandello passando per Pontano, ciascuno dei quali ha fatto evolvere il personaggio adattandolo a tempi ed esigenze artistiche particolari.⁵⁴ A detta di Di Francia 'se il Gonnella esiste, non può essere che unico, e quello naturalmente che descrisse il Sacchetti, in quanto iniziatore e primo scrittore ad attingere alla tradizione orale'.⁵⁵ Se quindi la netta distinzione di Ginzburg è necessaria ai fini di una più precisa attribuzione e datazione del ritratto di Jean Fouquet conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, dal punto di vista letterario il personaggio è unico nel suo sviluppo.⁵⁶ Ma 'dopo il Sacchetti, s'impadroniscono del Gonnella cantori di piazza e biografi, onde finisce d'esser uomo per diventare tipo, finché Bandello lo idealizza e in parte lo falsifica, dandogli i caratteri del buffone del Rinascimento'.⁵⁷ Il duro giudizio di Di Francia merita però un approfondimento: pur se non realmente esistito o comunque punto di incontro di una tradizione storica unita a episodi veritieri più recenti, il 'buffone del Rinascimento' immaginato da Bandello riesce a essere, in virtù delle caratteristiche diegetiche già evidenziate, più verosimile dei suoi predecessori. Questo appare evidente a un confronto tra la narrazione bandelliana e quello che Di Francia considera il capostipite della tradizione scritta del personaggio, Sacchetti.⁵⁸

⁵³ Carlo Ginzburg, *Jean Fouquet: ritratto del buffone Gonnella* (Modena: Franco Cosimo Panini, 1996), p.15.

⁵⁴ Si vedano le novelle numero XXVII, CLXXIII, CLXXIV, CCXI, CCXII, CCXX e il frammento CLXXII di Sacchetti; tre aneddoti sul Gonnella compaiono nel *De Sermone* di Giovanni Pontano; il personaggio arriva, attraverso le novelle di Bandello, in epoche recentissime: si veda il radiodramma ora in Carlo Emilio Gadda, *Gonnella buffone* (Milano: Guanda, 1985), ispirato alle novelle IV, 18, IV, 24 e IV, 26.

⁵⁵ Di Francia, *Franco Sacchetti*, p. 167.

⁵⁶ Ginzburg fa riferimento al dipinto su tavola conosciuto come 'Ritratto del buffone Gonnella', attribuito al Fouquet, databile attorno al 1447-1450.

⁵⁷ Di Francia, *Franco Sacchetti*, p. 175.

⁵⁸ Sacchetti non viene mai citato da Bandello, e non vi sono prove testuali che ne dimostrino la conoscenza. Si veda Di Francia, *Franco Sacchetti*, p. 168: 'La novella [del Sacchetti], con molte differenze, si legge anche in Bandello (IV, 17), il quale, piuttosto che al Sacchetti, cui non dovette conoscere, s'ispirò probabilmente a quel Bartolomeo dell'Uomo ferrarese, da lui citato'. Oltre alla citazione bandelliana non si hanno altre notizie del ferrarese Bartolomeo dell'Uomo.

4.5.1 IL BUFFONE GONNELLA DI FRANCO SACCHETTI

Tra i sei testi (più un frammento) del *Trecentonovelle* che vedono il Gonnella protagonista, un solo episodio è presente anche nelle *Novelle* di Bandello. Nella novella XXVII di Sacchetti, al Gonnella è esplicitamente comandato di non mettere più piede nei territori ferraresi dopo aver commesso una ‘cosa piccola contro al marchese Obizzo’.⁵⁹ Egli così ‘ne andò a Bologna e là accatòe una carretta e su vi misse terreno di quello de’ Bolognesi e, detto e accordatosi col guidatore della carretta del pregio, vi salì suso e ritornò in su questa carretta dinanzi al marchese Obizzo’ (p. 121). Il quale, divertito dall’astuzia del suo servitore, lo perdonò e ricompensò, non potendo contraddire la sua logica di star calpestando terra bolognese e non della città di Ferrara. Questo stratagemma viene riproposto nella novella IV, 17. L’unica sostituzione compiuta è quella tra Bologna e Padova (scelta motivata in Bandello dalla presenza qui del signore di Carrara, suocero del marchese personaggio), ma il risultato stilistico finale è totalmente diverso e presenta conseguenze critiche fondamentali anche sul carattere teorico dello stile narrativo di Bandello. La novella di Sacchetti è tutta incentrata sull’arguto espediente del Gonnella: non si assiste a una vera costruzione narrativa quanto piuttosto alla semplice esposizione di un accadimento; le stesse cause dell’esilio del Gonnella restano oscure: ‘Però che, avendo il detto buffone commessa alcuna cosa piccola contro al marchese Obizzo, o per avere diletto di lui, gli comandò espressamente che sul suo terreno non dovesse stare; ché, se vi stesse, gli farebbe tagliare la testa’ (p. 121). Le due proposte dell’autore risultano piuttosto forzate: come vendetta di una ‘piccola cosa’ o per semplice diletto, la punizione dell’esilio e la pena di morte sembra eccessiva ai fini di una logica catena di eventi narrativi; ma a Sacchetti interessa poco l’aspetto causale della vicenda: il suo stile novellistico è tutto teso a far emergere il motto, l’arguzia:

Elemento motore della narrazione è il gusto del nuovo [...] a cui sembra collegato il termine stesso novella, inteso quasi sempre dal Sacchetti non come genere letterario ma in modo rozzamente contenutistico, come fatto (e può essere anche soltanto un motto) o insieme di fatti degno di essere raccontato.⁶⁰

Questo non accade nella novella bandelliana: il caso del Gonnella è invece emblematico di un procedimento narrativo più ampio rispetto ai dettami della tradizione trecentesca. La novella IV, 18 rielabora fonti diverse unificandole in un

⁵⁹ Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, p. 121.

⁶⁰ Davide Puccini, ‘Introduzione’, in Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, p. 12.

unico testo diegeticamente compatto: è la malattia del marchese, ‘una quartana molto fastidiosa, la quale stranamente l’affliggeva non solamente il giorno che l’assaliva, a gli altri ancora, che sogliono essere assai sopportabili quando l’uomo è mondo da la febre’, a far scattare il meccanismo narrativo. Il Gonnella sapeva che ‘una paura grandissima fatta a l’improvviso a l’infermo gli era presentaneo rimedio e molto profittevole a cacciare via la quartana’ (IV, 18 p. 131) e organizza una beffa ai danni del suo marchese facendolo precipitare da un ponte in un fiume; i risultati sono quelli sperati, ma il buffone è costretto a fuggire a Padova: troppo ardita è la sua beffa e il consiglio di Ferrara lo condanna all’esilio, pena la morte, per ‘delitto di offesa maestà’ (IV, 18 p.132). È solo a questo punto che Bandello inserisce l’arguzia già descritta precedentemente: così facendo la vicenda non è tutta legata all’episodio ‘nuovo’, ma trova nella causalità degli eventi una sua più profonda ragion d’essere, così come si era evidenziato per la novella del predicatore fra Michelaccio (III, 28). Nel precedente di Sacchetti la novella terminava con il semplice perdono del marchese Obizzo; in Bandello invece il testo approfondisce e amplia le conseguenze, con la possibilità di un più marcato dettaglio psicologico dei personaggi. Ritornato a Ferrara infatti, il personaggio diventa a sua volta vittima di una beffa: gli vien fatto credere di essere condannato a morte e viene trascinato sul patibolo. ‘Aveva il marchese segretissimamente ordinato che al Gonnella, [...] il manegoldo, in vece di troncargli il capo, li riversasse uno secchio di acqua su la testa (IV, 18 p. 133). Ma il Gonnella mal sopporta i panni della vittima, e subisce tragicamente lo scherzo riservatogli; la paura che aveva guarito il marchese poco prima diventa causa della sua morte: ‘Tanta fu la estrema paura che il povero e sfortunato Gonnella in quello punto ebbe, che rese l’anima al suo Criatore. Il che conosciuto, fu con generale pianto di tutta Ferrara onorato’ (IV, 18 p. 133). Il capovolgimento dei ruoli tra beffatore e beffato non si manifesta quindi nei semplici termini dell’intercambiabilità, ma la morte del Gonnella a causa di una beffa aggiunge umanità al personaggio e profondità psicologica al racconto.⁶¹ Bandello ricostruisce una vicenda lungo l’intero arco di una vita: non un semplice accumulo di beffe (che in Sacchetti spesso assumono il carattere di vere truffe) ma il percorso di un’esistenza unificata all’interno della finzione letteraria. Questo procedimento è

⁶¹ Circa l’intercambiabilità dei ruoli tra beffatore e beffato nel *Trecentonovelle* si veda Marina Marietti, ‘La “beffa” dans le *Trecentonovelle*’, in *Formes et significations de la ‘beffa’*, pp. 9-63 (p. 63).

ancora più visibile nelle novelle-beffa delle prime due parti le quali, pur mancando della serialità di questo ciclo, risultano ancor più caratterizzate da complessità di trame e intrecci.⁶²

4.5.2 ORIGINALITÀ DELLA BEFFA BANDELLIANA

La complessità strutturale della beffa gonnelliana è possibile grazie alla presenza di un ciclo di novelle che ben approfondiscono le origini e la triste fine del personaggio: la beffa per Gonnella non è più fine a se stessa come lo erano ad esempio gli scherzi di Bruno e Buffalmacco al povero Calandrino; né come in Sacchetti:

[Le beffe del *Trecentonovelle*] sconfinano nella truffa e risultano troppo strettamente legati all'interesse materiale, tanto che il suo [di Gonnella] compare Moccecca può permettersi di fargli la morale, enunciando una sorta di deontologia professionale per il perfetto uomo di corte, dove sono posti con nettezza i limiti che devono separare il buffone dal delinquente.⁶³

Per il Gonnella fuggito di casa senza salutare il padre le azioni sono razionali e ponderate, i legami di causa-effetto esplicitati nel corpo narrativo o, comunque, trovano ragion d'essere poiché il personaggio meglio si comprende in quanto di lui si conosce passato e triste futuro. È la beffa che giustifica la presenza a corte del Gonnella; è il suo riuscire a beffare persino il Marchese e la sua consorte che, se non riscatto sociale, diventa mezzo di espressione e di unicità: i beffati dal Gonnella non sono, come quelli del *Decameron*, 'des crédules, des bigots, des jaloux, des avares ou des personnages de toute façon marqués'.⁶⁴ La beffa in Gonnella è sempre causalmente giustificata in quanto strumento sociale, struttura che permette al figlio dell'artigiano fiorentino di vivere e sopravvivere a corte. Ma questo è possibile se egli è e resta l'attuatore delle scherzo: subire la beffa è, per il Gonnella, perdita di identità e possibilità. La sua parabola termina con la morte, e la sua è una fine tutta intima e personale così come tragica era stata la fuga da Firenze del frate Michelaccio. Il ruolo di Gonnella infatti non è più interscambiabile, né socialmente (perché i suoi beffati sono nobiluomini e nobildonne, medici e frati) né psicologicamente. La morte per una beffa subita è il corrispettivo narrativo della consapevole perdita di ruolo all'interno della società di corte nel momento in cui i ruoli si invertono ed egli non è in grado di comprendere e anticipare le mosse del marchese. La personalizzazione dell'azione è ciò che contraddistingue nettamente

⁶² Fiorato, 'Le Monde de la "beffa" chez Matteo Bandello', in *Formes et significations de la 'beffa'*, pp. 121-165 (pp. 135-140).

⁶³ Puccini, 'Introduzione', p. 18. Il riferimento è alla novella CLXXIV del *Trecentonovelle*.

⁶⁴ Fontes-Baratto, 'La "beffa" dans le *Décameron*', p. 33.

questo particolare ciclo di beffe unite geograficamente e nei caratteri, con il gran numero di narrazioni di simile genere scherzoso che si incontrano nelle *Novelle*. La serialità delle novelle di Gonnella permette il racconto di un intero arco biografico di un protagonista e, di conseguenza, offre alla beffa la possibilità di uno iato non solamente nei confronti di quelle novelle che, con Bruno e Buffalmacco, prendevano in giro personaggi semplici e privi di particolare intelligenze. Le vicende del Gonnella infatti non limitano la beffa a un momento eccezionale in cui, grazie all'arguzia del protagonista, si eliminano le differenze sociali, come ad esempio può accadere nel *Decameron*:

[Nel *Decameron*] Bergamino può ben pungere un grande signore come Cangrande (I, 7) o Cisti fornaio può permettersi il lusso di un motto mordace con messer Geri Spina (VI, 2); ma essi lo fanno, e lo possono fare, perché l'uno e l'altro accettano preliminarmente una distanza sociale che colloca ciascuno al proprio posto. Tale distanza può essere eliminata solo in un momento felice, ma eccezionale, che per un attimo rende complici un uomo di corte e un Signore, un fornaio e un ricchissimo banchiere.⁶⁵

La serialità delle vicende e il loro moltiplicarsi non rendono la beffa singola epifania di una convivenza sociale che viene meno quando è superata l'attenzione per l'intelligente trovata; la beffa del Gonnella non permette un carnevalesco scambio di ruoli che dura il tempo di una battuta: esso non è possibile perché quello che nel *Decameron* era un 'momento felice, ma eccezionale' diventa invece, pur mantenendo la singolarità della trovata, elemento narrativo ripetitivo e quindi profondamente legato al personaggio: viene cioè meno la casualità dell'accaduto per lasciare spazio a una reiterazione che, in quanto tale, permette una visione casuale delle beffe. La crisi sociale e culturale diventa scenografia, mentre la scena è interamente occupata da un carattere nel quale cominciano a intravedersi i tratti di un personaggio maggiormente definito per quanto riguarda la psicologia e le peculiarità che lo rendono unico e non intercambiabile. La beffa non è semplicemente un meccanismo di compensazione degli equilibri; per Fiorato l'inversione beffatore-beffato, 'résolution optimiste et psychologiquement irréaliste de la *beffa*, qui implique une sorte de conversion de gré ou de force de la dupe, donne la mesure des intentions didactiques de Bandello'.⁶⁶ Ma le novelle del Gonnella non offrono questa possibilità di lettura, e le intenzioni didattiche sono assolutamente assenti: la morte di Gonnella, in quanto punto d'arrivo finale di una parabola esistenziale tutta conoscibile, porta invece con sé un ulteriore tassello realistico nelle *Novelle*, un elemento che riesce a

⁶⁵ Baratto, *Realtà e stile*, p. 29.

⁶⁶ Fiorato, 'Le Monde de la "beffa"', p. 127.

essere contemporaneamente grottesco (la morte per una beffa), triviale (il basso corporeo della novella IV, 24) e anticlericale (le due beffe ai frati francescani alle novelle IV, 3 e IV, 21). Le novelle del Gonnella aggiungono quindi elementi nuovi e fondamentali rispetto alle altre beffe, sia della tradizione che della stessa opera bandelliana.⁶⁷

4.5.3 APPROFONDIMENTI PSICOLOGICI DEI PERSONAGGI

Lo studio delle beffe, e in particolare di quelle del Gonnella, risulta utile anche per l'importanza che tale sottogenere novellistico ha all'interno di una definizione delle linee guida della narrativa bandelliana, come è sottolineato dall'attenzione che l'autore gli dedica dal punto di vista teorico. Bandello infatti approfondisce le caratteristiche della sua linea comica: 'le novelle si scrivono secondo che accadeno, o almeno deveriano esser scritte non variando il soggetto, se ben con alcun *colore* s'adorna' (II, 10 p. 90, corsivo nostro). Bandello qui sottolinea da un lato il rapporto di veridicità che lega il racconto alla realtà; dall'altro conferma la necessità autoriale di adornare le novelle con del 'colore', cioè con qualcosa che vero non è, ma è 'apparenza, finzione, simulazione, pretesto'.⁶⁸ Ed è in questo ambito fittizio della sua narrazione che ugualmente l'autore percorre una strategia della verisimilitudine: non quindi solamente l'attenzione è posta a una maggiormente accurata definizione spazio-temporale dello sfondo scenografico della novella; la narrativa bandelliana affronta direttamente anche l'esteso campo di ciò che è propriamente creazione artistica fittizia con ben più riuscite capacità mimetiche e più originali tecniche diegetiche. Questo è soprattutto evidente quando l'autore affronta i personaggi non nel loro agire diretto, non nel farsi pratico della 'istoria', quanto piuttosto lì dove si approfondiscono elementi psicologici e descrittivi estranei all'argomento narrativo: i personaggi delle novelle bandelliane non sono infatti caratteri di pura azione. Essi riflettono nelle loro sfaccettature un approfondimento di senso indizio di un'attenzione che sarà caratterizzante della narrativa occidentale a lui successiva, in quanto il 'colore' mai si distacca dal desiderio consapevole di verosimiglianza. In un

⁶⁷ Si vedano in proposito le conclusioni diametralmente opposte a cui giunge il critico di Fiorato: 'Je pense, tout d'abord, qu'il ne faut pas accorder une importance excessive à la présence privilégiée de Gonnella chez Bandello. Le conteur a récupéré sur ses vieux jours, et après avoir publié les trois premières parties de ses nouvelles, ce personnage bien connu de bouffon médiéval, en s'inspirant fort probablement d'une biographie ferraraise qu'il a pillée: il en a tiré cinq nouvelles pour étoffer sa 4^e partie restée inédite à sa mort', in Fiorato, 'Le Monde de la "beffa"', p. 162.

⁶⁸ *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venezia: appresso Giovanni Alberti, 1612), p. 192, s.v. colore.

passo non troppo distante rispetto a quello appena citato infatti, Isabella di Mantova rivolgendosi a Baldassar Castiglione afferma:

vi piacerà adunque, poi che qui sète, dirne il parer vostro. Il che credo io che narrando tutta l'istoria come fu, ma ornandola con quelle cose verisimili che vi pareranno a proposito, più di leggero e con più di sodisfacimento di noi altri farete. (dedica II, 21 p. 150)

Appare evidente dalla sovrapposizione dei due passi citati, che il 'colore' aggiunto dal narratore alla 'istoria' debba essere simile al vero, lì dove è necessario l'intervento dell'autore. Una simile profondità di analisi nei confronti di un personaggio popolare come Gonnella, la cui parabola ha risvolti tragici quasi in antitesi con la comicità che la contraddistingue, ben rappresenta la capacità dell'autore di rendere i suoi caratteri realistici attraverso descrizioni fisiche ma anche, ed è elemento ben più importante, attraverso la descrizione di un processo che è psicologico e interiore. Circa il primo aspetto, il Flora ha scritto parole che meritano di esser riportate e commentate. Il critico, analizzando la descrizione nella novella I, 27 della bella Ginevra, scrive:

Questa attenzione degli occhi, questa compiacenza della bellezza femminile come delle belle gioie e stoffe tutte infuse della femminilità che ornano e avvolgono, sono pure di schietta tempra bandelliana [...]. E giustamente è stato detto che egli emula qui l'arte dei pittori e coloristi del tempo suo [...]. Memorabile il 'nudo' di Eleonora [il riferimento è qui alla novella I, 3], che fu paragonato alla Venere di Tiziano.⁶⁹

Questa capacità mimetica che trova riscontro nelle descrizioni di Bandello è tipica delle arti figurative, ed è tratto distintivo peculiare di una delle sue forme che vive proprio nel Rinascimento un momento di splendore e ripensamento ideologico: il ritratto. Alla plasticità armoniosa che ha interessato Flora, si deve aggiungere infatti nell'analisi della caratterizzazione dei personaggi un approfondimento ulteriore, lo stesso che si trova nei ritratti dell'epoca:

il Cinquecento, un'età in cui si perde la ricerca per l'individuale per un'accurata descrizione degli stati d'animo in cui l'identità del ritratto perde interesse a vantaggio di una ricerca sul contenuto spirituale e morale del personaggio. E dunque la realtà interna di questi viene svelata attraverso l'espressione, la composizione, i gesti, ma anche gli oggetti che caratterizzano il personaggio o l'ambiente o l'evento specifico che a sua volta sancisce a livello documentario l'identificazione del ritratto.⁷⁰

Trattasi dello stesso percorso compiuto a livello narrativo da Bandello: si prenda proprio la Ginevra della novella II, 27, della quale l'autore offre quasi in apertura un

⁶⁹ Flora, 'Matteo Bandello', pp. XLI-XLII.

⁷⁰ Claudia Cieri Via, 'Introduzione', in Jacob Burckhardt, *Il ritratto nella pittura italiana nel Rinascimento*, a c. di D. Pagliai (Roma: Bulzoni, 1993), pp. 7-15 (p. 13). Il rapporto tra letteratura ed arti figurative nel Cinquecento era inoltre molto forte, basti pensare al *topos* del sonetto descrittore di ritratti, per cui si veda Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto del Rinascimento* (Bari: Laterza, 2008). Lo stesso Bandello ha riproposto in versi opere d'arte: si pensi al sonetto di elogio a Giulio Romano in cui vengono descritti gli affreschi del Romano a Palazzo Te, a Mantova (CXCIV, p. 246).

accorato e interessante ritratto delle sue bellezze e in più delle sue vesti e dei suoi ornamenti. Come un vero ritrattista rinascimentale però, l'attenzione dell'autore si sposta rapidamente verso una caratterizzazione della fanciulla che va oltre questi elementi: Ginevra la bionda è costruita pagina dopo pagina attraverso il reiterarsi della sua costanza e della sua ostinazione nel non voler perdonare il giovane Don Diego reo, agli occhi di lei, di averla tradita. A nulla valgono le parole, i consigli e le minacce dell'amico Roderico; né una commossa lettera di don Diego in cui vengono svelate le cause del fraintendimento; né la vista del giovane ridotto a eremita per espiare il suo amore; la fanciulla rimane immobile nei suoi propositi, immagine di una fermezza che è razionale e coerente come dimostrano le parole che ella rivolge a Roderico, arrivato fino a rapirla per condurla alla grotta dove don Diego si era rifugiato e isolato:

Io non so mai come possa esser possibile che tanta ingiuria quanta voi fatta slealmente mi avete vi sia da me perdonata. E non crediate che io come vil femina voglia di parole bravare, ché il luogo non me lo dà; ma ben mi chiuderò il tutto in core, e se mai occasione mi verrà di potermene in qual si voglia modo vendicare, vi farò conoscere che avete fatto opera d'assassino e non da cavaliere. Basta che a voi non appartiene a pigliar più cura dei casi miei di quella che io prender mi voglia. Io son libera e posso di me far ciò che m'aggrada; lasciatemi adunque andare ove mi piace e non vi pigliate le gabelle degli impacci, e governate voi stesso e farete bene; perciò che il volermi condurre ove don Diego sia, mentre mi tenete a questo modo, è in vostra liberà, ma non potrete già mai far che io di mia voglia seco resti né punto l'ami. Io prima in qual si sia modo mi ucciderò che sopportare che egli di me goda. (II, 27 pp. 275-276)

La fanciulla, irata, non è sopraffatta dalla paura del pericolo ma minaccia il suo aguzzino: 'Io son libera e posso di me far ciò che m'aggrada' è il suo grido, è la forza che la rende unica, è il motto che fa da contraltare a quello presente sull'impresa familiare di don Diego: '“Quebrentare la fe es cosa muy fea”, che in lingua nostra vuol dire “Romper la fede è cosa molto brutta”' (I, 27 p. 272). È in questo dialogo concitato con il suo aguzzino che si costruiscono le dimensioni del suo carattere, è attraverso le parole e le conseguenti azioni che di Ginevra vien fuori l'indole fiera, 'non già come tenera e timida fanciulla, ma come donna a mille casi di fortuna avversa avezza' (I, 27 p. 277). Tanto più è tenace e ferrea la sua personalità, tanto più interessante sarà il momento culminante dell'intrigo, quando le parole di don Diego riescono a far breccia nel cuore dell'amata: 'Mirabilissime sono le forze de l'amore quando egli adoperar le vuole, e spesso le cose che paiono impossibili fa lievi e facili' (I, 27 p. 278). Ginevra, nella sua personalissima 'oscillazione pendolare', muta i suoi propositi arrivando a pentirsi della sua ostinazione; sembrano essere pertinenti in questo caso le parole che Auerbach spende a commento di un brano tratto dalle

Confessioni di Agostino: ‘Com’è troppo naturale in un giovane di grande forza passionale, egli non cede poco alla volta, ma invece si precipita all’estremo opposto; il rivolgimento è completo, e un tale passaggio da un estremo all’altro è molto cristiano’.⁷¹

Ginevra è consapevole del radicale cambiamento subito, e stenta quasi a riconoscersi nelle sue azioni passate; ed ella è solo una delle numerose protagoniste delle novelle bandelliane caratterizzate da una forza d’animo e da una costanza eccezionale, vere e proprie eroine della raccolta, per le quali Bandello mostra particolare attenzione descrittiva: dalla tragica vicenda di Giulia di Gazzuolo (I, 8) che sceglie di gettarsi nel fiume Oglio per la vergogna della violenza subita, sino alla beffa organizzata dalla signora Barbera, modello di fedeltà coniugale (I, 21).⁷² Nel primo caso il narratore, impersonato qui da Gian Matteo Oliva, sembra quasi mostrare direttamente il suo desiderio di descrivere la bella Giulia oltre i limiti imposti dalle sue capacità narrative: ‘Ben mi ricesce ch’io non sia atto a commendare il generoso e virile spirito di Giulia come il singolar atto da lei fatto merita’ (I, 8 p. 83): è lo ‘spirito’ di lei a interessare il narratore; è la sua anima, la sua indole che egli vuole lodare; è la psicologia dietro l’azione che maggiormente Bandello si preoccupa di far emergere. Quindi, in questo caso, di Giulia sappiamo che ‘era molto bella e di leggiadri costumi dotata, e molto più leggiadra che a sì basso sangue non conveniva’; che ‘a la gagliarda danzava molto bene e tanto a tempo, che era un grandissimo spasso a mirarla come aggraziatamente si moveva’ (I, 8 pp. 83-84); e veniamo anche informati che ‘ancor che ella tutto il dì lavorasse, non di meno ella aveva una man bianca, lunghetta e morbida molto’ (I, 8 p. 84). Ma a questa descrizione fisica della fanciulla si aggiunge un’altrettanto interessante trattazione psicologica che da un lato traspare indirettamente come conseguenza delle sue azioni risolte, dall’altro viene direttamente sottolineata dall’autore in più luoghi del testo: il suicidio finale è il segno più evidente della sua indole, ma ben prima lo sono i continui fermi rifiuti al corteggiamento dello staffiere, le parole risolte e dignitose pronunciate dopo la violenza subita, fino al gesto – che precede il suo annegamento – della vestizione. Azione quasi rituale, ricca di *pathos*, che

⁷¹ Auerbach, *Mimesis*, I, p. 78.

⁷² Per una disamina delle figure femminili delle Quattro Parti si veda Adelin Charles Fiorato, ‘L’image et la condition de la femme dans les *Nouvelles* de Bandello’, in José Guidi, Marie-Françoise Piejus e Adelin Charles Fiorato, eds., *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance: préjugés misogynes et aspirations nouvelles* (Parigi: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980), pp. 168-286.

Bandello descrive con una delicata cura dei particolari, e che permette di rendere implicitamente l'orgoglio e la nobiltà d'animo della protagonista:

Dapoi, dispogliatasi tutti quei vestimenti che indosso aveva, prese una camicia di bucato e se la mise. Poi si vestì il suo valescio di boccaccino bianco come neve ed una gorgiera di velo candido lavorato, con uno grembiale di vel bianco, che ella solamente solea portar le feste. Così anco si messe un paio di calzette di saia bianca e di scarpette rosse. Conciossi poi la testa più vagamente che puoté, e al collo si avvolse una filza d'ambre gialle. (II, 8 p. 86)

Il bianco delle vesti è il corrispettivo della sua castità violata, ma è anche il simbolo di una purezza d'animo che la morte servirà a preservare. Questa vestizione assume quindi un valore quasi religioso e nobile, degno di un 'magnanimo e generoso spirito come Giulia ebbe' (II, 8 p. 87). Ella è fedele innanzitutto a se stessa quindi, come l'altra eroina citata, quella Barbera che salva il suo onore beffando due gentiluomini d'Ungheria. Ella è modello di cortesia e valore, di bellezza e nobiltà. L'intera novella che la vede protagonista è però molto più che la semplice esaltazione di un personaggio femminile. La vicenda narrata permette infatti un approfondimento ulteriore che porta alla radice stessa del narrare bandelliano. La scena è infatti suddivisa tra due figure di donne: Barbera che, bella onesta e scaltra, non cede alle lusinghe dei due nobiluomini; e la regina Beatrice d'Aragona, già incontrata nelle *Rime*.⁷³ Ed è proprio a lei che spetta il compito di sottolineare l'importanza del racconto:

Era ben presuntuosa e temeraria pazzia giudicar tutte le donne d'una maniera, come anco errore grandissimo esser si conosceva a dire che tutti gli uomini fossero di medesimi costumi, veggendosi tutto il dì il contrario manifestamente, perciò che così negli uomini come ne le donne tante sono le differenze e le *varietà de le nature* quanti sono i cervelli. (I, 21 p. 196, corsivo nostro)

Il brano di questa novella afferma esplicitamente quello che si è cercato di mostrare con esempi nel corso del capitolo circa l'impossibilità di poter definire unitariamente l'uomo delle novelle bandelliane. Un'impossibilità che è strutturale e che diventa anacronistico cercare: diegeticamente l'autore dimostra invece come sia nel molteplice e nella diversità l'unica unità possibile, nella consapevolezza della complessità l'unica verità. In una sola parola, tipicamente rinascimentale, Bandello pone alla base del suo *modus narrandi* l'importanza e la necessità della *varietas*. È infatti nella varietà dei punti di vista e dei cronotopi individuati che si caratterizzano in maniera decisiva le scelte narrative bandelliane. Come ben attuato a livello strutturale superando l'idea della raccolta chiusa e compatta, anche nei singoli

⁷³ LXXX-LXXXI, LXXXV, LXXXVII-LXXXVIII e CXIV.

racconti traspare il desiderio dell'autore di non offrire punti fermi alla sua opera ma di porre al centro la narrazione in sé, con le sue capacità di preservare la memoria di un mondo, anch'esso vario e frammentato.

4.6 CONCLUSIONI

Nel corso del capitolo si è analizzata la novità delle novelle bandelliane cercando di inserire l'autore, come già nei due capitoli precedenti, in un contesto storico di riferimento. Si è poi agito sulle strutture basilari del racconto, accomunando cioè un'analisi tematica al nuovo utilizzo delle categorie narrative fondamentali del tempo, dello spazio e dei personaggi. Attraverso l'approfondimento di questi elementi, unito all'interpretazione dell'opera nelle sue complessità strutturali evidenziate nel capitolo precedente, è stato possibile affermare uno smarcamento decisivo da parte di Bandello nei confronti della tradizione novellistica trecentesca – in particolar modo in riferimento a Boccaccio e a Sacchetti – ma anche della più vicina esperienza quattro-cinquecentesca – evidenziata soprattutto nel confronto con Salernitano e Da Porto. Si è così offerto l'approfondimento di testi tragici e comici, con richiami agli elementi storici e alle beffe. Così facendo la capacità narrativa dell'autore è stata diacronicamente analizzata sia nei suoi rapporti con la tradizione che attraverso l'approfondimento dei suoi aspetti originali. L'immagine conclusiva che a partire da questi elementi trasparirà nelle prossime pagine è quella di una narrazione dagli intenti intellettuali tipicamente rinascimentali, ampiamente modificatasi nel corso dei decenni.

CONCLUSIONI

LA PROGRESSIVA COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ

Nel corso dei capitoli precedenti è emerso che il definire unitariamente il lascito storico e intellettuale di una figura come quella di Matteo Bandello sia impresa non solo ardua ma addirittura controproducente: ogni tentativo di classificare le sue produzioni entro rigidi schemi critici rischia infatti di mancare sempre della giusta elasticità capace di accogliere gli elementi più caratteristici e veri della sua opera. Per questo si è scelto in questo studio di dedicarsi all'autore in modo nuovo rispetto ai dettami critici individuati nel Capitolo Uno, mettendo al centro non un'improbabile stabilità e una complessiva unità progettuale quanto invece un processo, inteso come mutamento diacronico di quella che è tra le più importanti delle caratteristiche di Bandello, ovvero la sua capacità narrativa. Si è messo in evidenza nei Capitoli Due e Tre un progressivo allontanamento di Bandello dalle formule narrative tradizionali: a un primo e forte legame con le esperienze di Petrarca, di Boccaccio e della più vicina produzione quattro-cinquecentesca (Navagero, Salernitano, Da Porto) che si realizza praticamente nelle *Rime* e nei primi progetti di riorganizzazione del suo materiale novellistico, si sostituisce successivamente una diversa organizzazione del suo progetto culturale che si conclude nelle quattro parti delle *Novelle*. Nei *Fragmenti delle Rime* si è messa in evidenza la vicenda d'amore autobiografica e fittizia allo stesso tempo che è al centro dell'opera, al fine di impostare una nuova interpretazione critica del canzoniere che fosse non in contiguità quanto in continuità con le *Novelle*. In quest'ultima opera l'autore è riuscito infatti a costruire nuove strutture diegetiche e nuovi elementi, studiati nel Capitolo Quattro. Il progetto finale di *Novelle* in quattro parti è quindi frutto di un progressivo allontanamento dai dettami della tradizione, fino alla costruzione di una nuova opera, tipicamente primo cinquecentesca, che solo il caso e la contingenza hanno voluto cronologicamente far procedere oltre la metà del sedicesimo secolo, permettendo così di avvicinare l'autore all'autunno del Rinascimento, o addirittura alle prime esperienze manieriste. Un'opera che narrativamente rappresenta la fine di un decennale percorso artistico che, dapprima legato a doppio filo con il passato, diventa infine capace di uno scatto in avanti.

È a partire da questa nuova organizzazione della sua evoluzione culturale che vanno quindi rilette le scelte che l'autore ha compiuto pubblicando le sue *Quattro Parti de le Novelle*, ultimo passaggio della sua ampia produzione. La loro estrema libertà compositiva, così come la piena comprensione del senso temporale dell'esistenza che trasmette tra le pagine dell'opera il mutamento reale e ideale che esso implica, sembrano dar ragione a Mazzacurati quando, nel non considerare Bandello uno scrittore della crisi, affermava che 'Bandello sta più tra Castiglione e Ariosto che tra Ariosto e Tasso'.¹ Nella ricerca è emersa proprio la capacità di Bandello di essere uno scrittore che, in dialogo innanzitutto con Petrarca e Boccaccio, costruisce attraverso la sua opera una ben precisa identità artistica. Mutata nel corso dei decenni, essa diviene alla fine l'identità di un vero scrittore di corte, ovvero di un rappresentante di quello stesso mondo a cui appartenevano Bembo e Castiglione. Il mondo di cui Bandello sente di far parte è quindi caratterizzato da una vera pluralità sul piano evenemenziale, ma esso è gestito e scandito dal tempo, sia quello storico (con la sua contemporaneità che viene direttamente messa in scena) che quello biologico (le età della vita). Da qui proviene allora la struttura narrativa di *Rime* e *Novelle* che assume perciò un marcato valore identitario: lo scrittore, l'artista, diventa cioè l'unico che può controllare e dar voce alla pluralità del mondo senza riportarla a un ordine storico ma svelandone le contraddizioni e i meccanismi. È l'autore che diventa centro di un'opera e che rappresenta il fulcro dei tentativi di dare ordine a una materia narrativa sempre sfuggente. Questo significa che Bandello unisce alla capacità della riscoperta dell'antico la capacità di una piena e autonoma formazione, alternando storia e autobiografia, *imitatio* e *varietas*, quattro elementi che concorrono alla definizione della sua complessa identità.

La storia, innanzitutto: 'La prima grande scoperta del Rinascimento è la storicità dell'*hic et nunc* o, in una parola, dell'attualità'.² È in questo consapevole sentirsi altro rispetto agli antichi il carattere fondamentale che traspare nelle ultime scelte identitarie di Bandello; ma è allo stesso tempo una diversità capace di essere positivamente interpretata. Si prenda il termine con cui Bandello definisce le sue narrazioni, 'istorie', in contrasto con la falsità delle 'favole'; si analizzino poi i

¹ Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo*, p. 213. Il riferimento a Bandello come di un autore che 'appartiene al Rinascimento, ma all'autunno del Rinascimento' è in Getto, 'Il significato del Bandello', p. 207; per il manierismo di Bandello si veda il già citato Rinaldi, 'Con voce bassa'.

² Gardini, *Rinascimento*, p. 121.

continui riferimenti alla veridicità degli accadimenti; non si tratta di semplici richiami retorici ma di una precisa operazione culturale: la storia diventa per Bandello la possibilità di preservare dall'oblio personaggi e avvenimenti moderni degni di memoria; essa è principio strutturante dell'opera diventando il discrimine tra ciò che deve e non deve entrare a far parte delle *Novelle*; è anche un modo di opporsi, attraverso la fiducia nella parola, all'incomunicabilità e all'oblio cui sembra destinata la contemporaneità di cui l'autore avverte di far parte. Bandello si sente – anche – uno storico nel senso cinquecentesco del termine più che nell'accezione che gli è stata attribuita in epoche più recenti. Anche questo avvicina Bandello ad Ariosto: sia per i presupposti lessicali e teorici che per i risultati: 'Ariosto, da umanista, intendeva innalzare un monumento alla grandezza italiana nell'ora della sua perfezione ma quel meraviglioso monumento si trasformava nelle sue mani di poeta in un sepolcro'.³ È quanto accade tra le mani di Bandello a una raccolta di novelle ormai priva di armonia e di un'unità medioevale, ma contemporaneamente ancora capace di offrire nella varietà e nel molteplice un principio di organizzazione. Un'opera anacronistica forse per il momento pratico in cui passa sotto i torchi di Busdrago, ma assolutamente non astorica in quanto inserita in maniera coerente in un contesto intellettuale e culturale: la capacità di gestire fili narrativi molteplici all'interno di un'opera aperta ma allo stesso tempo dotata di un ordine, in faticoso cammino verso la verità che è forse impossibile da raggiungere, fa dell'opera di Bandello un testimone esemplare di una ricerca culturale di gestione della pluralità. All'interno della raccolta operano costantemente forze centrifughe che allontanano da ogni fulcro che venga criticamente posto come definitivo se non quello dell'autore stesso.

Le *Novelle* infatti, oltre che come di un'opera attenta alla storia, sono un'ampia autobiografia, avendo sempre come centro la figura dell'autore inteso però come vero individuo, unico e diverso dagli altri, in cui è assente ogni principio di crescita personale e morale: non più una visione progressiva, finalistica della vita – come nelle *Rime* – ma un esserci interamente immerso nel tempo, che si definisce in contrasto con l'altro e che non nasconde tentativi di autoelogio e di agiografia. È anche in questa tanto ricercata autonomia che si realizza la sua identità artistica. L'autore infatti sottolinea la sua presenza e la sua ascendenza gotica, le sue origini

³ Per un'interpretazione storiografica del *Furioso* si veda Nicola Gardini, 'Il poema nella storia', in *Rinascimento*, pp. 151-160 (p. 157).

geografiche e familiari: in altre parole la sua piena soggettività. Un processo di costruzione lungo, come dimostra il *Canto VI*, dove rimprovera un suo vecchio maestro:

Ed era forse meglio che lasciasse
Ch'andassi dietro al natural disire,
perché più facilmente ogni uomo dasse
ciò che 'l suo genio gli spira a seguire,
e quanto contra quel al mondo fasce
vedi di raro a fin perfetto gire. (Canto VI, 99 p. 964)

Anche in questo caso Bandello afferma la specificità di ogni percorso umano, e del suo in particolare.

La capacità di esprimere se stessi in maniera nuova rispetto a un passato ritenuto altro da sé e proprio per questo maggiormente lodato, sono elementi che trovano una sintesi nell'ideale della *imitatio* che per Bandello, si è visto nel Capitolo Uno, è stato a lungo causa di ostracismo e condanna anziché riconoscimento della piena partecipazione a un mondo culturale che nel confronto attivo con il passato aveva realizzato una delle proprie peculiarità. Bandello è pienamente umanista perché sente la distanza con l'antico, ne avverte la diversità, la comprende e riesce a misurarsi con esso facendolo proprio e allo stesso tempo innovandolo. Quella di Bandello è un'opera resistente, che non vuole rassegnarsi alla perdita della libertà: non l'autunno di un mondo ma il tentativo di un estremo colpo di coda che restituisca dignità e verità anche attraverso scelte stilistiche e strutturali. Si pensi in proposito alla capacità di rendere quello stesso mondo cortigiano protagonista diretto della cornice epistolare (ma che già aveva fatto parte dell'ultima parte delle *Rime*), rendendolo attivamente partecipe alla creazione oltre che alla fruizione del libro. Stratagemma già dell'ultimo canto del *Furioso* ariostesco: 'il poema, che finora è stato dell'autore soltanto, è pronto per essere letto: passa dall'autore ai lettori. Ariosto rivela la coscienza che l'opera è destinata alla lettura: non un monologo dell'autore, ma è rivolta verso l'esterno'.⁴ Un'opera plurale quindi, sia per la scelta di riunire generi diversi – epistole e novelle – sia per i registri e gli stili utilizzati passando dalla storia alla biografia, dalla novellistica alla cronaca. E allo stesso tempo egli rimane un autore 'perfetto italiano della Rinascenza';⁵ non una creatura

⁴ Stefano Jossa, *L'Italia letteraria* (Bologna: Il Mulino, 2006), p. 81.

⁵ L'espressione è di Francesco Picco, 'I viaggi e la dimora del Bandello in Francia', in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier* (Torino: Fratelli Bocca, 1912), pp. 1103-1153 (p. 1137). Per una nuova idea e definizione della categoria dell'uomo rinascimentale si veda Eugenio Garin e altri, *L'uomo del Rinascimento*, a c. di E. Garin (Bari: Laterza, 1988).

stereotipata e ideale però, quanto piuttosto espressione di molteplicità. È proprio nella pluralità e nella frantumazione positiva dell'ideale che può essere riletta l'esperienza di uno scrittore delle corti, e cortigiano anch'esso, come Matteo Bandello, che ha fatto di verità e varietà le basi del suo percorso intellettuale. La verità nel senso ampiamente discusso in modo particolare nei capitoli precedenti, capace di unire verosimiglianza strutturale nell'invenzione dell'originale cornice che arriva a conclusione di un lungo percorso culturale come analizzato nel Capitolo Tre, con una verosimiglianza nelle tecniche e nei temi studiata nel Capitolo Quattro.

A tutto questo è strettamente legata la *varietas*, chiamata a rispecchiare la molteplicità dei casi naturali:

Non mira il cielo con tanti occhi in terra allora che è più lucido e sereno, quanti sono i varii e fortunevoli casi che in questa vita mortale avvengono. E se mai fu età ove si vedessero di mirabili e differenti cose, che io che la nostra età sia una di quelle ne la quale, molto più che in nessun'altra, cose degne di stupore, di compassione e di biasimo accadono [...]. E certo noi possiamo dire che pochissime età hanno veduto così subite mutazioni come noi veggiamo tutto il dì, né so a che fine le cose debbiano terminare, perché mi pare che andiamo di mal in peggio. (dedica III, 62 pp. 285-286)

Ma non si tratta di quella pluralità negativamente intesa che sarà dal Tasso in poi riletta e circoscritta in chiave aristotelica: è la mutevolezza della realtà e della natura, è il caso e il caos, è la Fortuna che interviene e in un attimo stravolge la vita, più simile ai risultati del *Principe* del Machiavelli che della *Gerusalemme Liberata*. Essa è però anche una forma etica di vita che introduce l'intelligenza e la capacità del singolo individuo tra le possibilità di intervenire attivamente nel mondo. Perché se è vero che i riferimenti alla *varietas* sono nel passo appena citato tutti negativi, altrove leggiamo:

E perciò conoscendo il cieco giudizio de la Fortuna, che così sovente cangia proposito, quanto più ella in volto lieta e favorevole mi ride, quanto più m'essalta e quanto più fortunato mi rende, tanto più io mi delibero divenir affabile, grazioso, liberale, compassionevole e cortese a tutti, e a ciascuno, quanto per me si potrà, largamente giovare e a nessuno non far ingiuria già mai, a ciò ch'io faccia ufficio d'uomo da bene e mi dimostri degno di tanti beni quanti m'ha donati. Chi sa poi se essa Fortuna, volgendo, come è sua natura e costume, la rota e precipitandomi al basso de la mia prima miseria, mi volga le spalle e più non voglia favorirmi? (dedica III, 68 p. 317)

Qui traspare chiaramente la capacità individuale di porre un ordine al caos, di intervenire con l'ingegno a stabilire una presenza soggettiva nella storia.⁶ È in questa

⁶ Il giudizio che dà il Gardini sul brano è parzialmente diverso: 'non si potrebbe trovare più veemente denuncia della *varietas*, intesa appunto ormai come disintegrazione dell'unità spirituale e dell'accordo tra le parti. Si notino le espressioni – tutte negative – “varii e fortunevoli casi”, “mirabili e differenti cose”, “variamente vivono” [...]. La *varietas*, alla fine del Rinascimento, è anche questo: il contrario dell'ideale; il contrario di se stessa; un segno che si ribella e scade', in Gardini, *Rinascimento*, p. 270.

idea propositiva di *varietas* che si è letta nei precedenti capitoli l'intera produzione bandelliana, e in particolare le sue *Novelle* perché esse rappresentano il punto finale del suo percorso autoriale e identitario: è apparsa costantemente in Bandello poeta e novelliere la piena consapevolezza intellettuale della diversità legata allo scorrere del tempo. Questo è quanto emerge dalle pagine precedenti, in cui si è eseguito un approfondimento dei legami con il passato e con le radici culturali delle sue esperienze, alternandolo a uno studio delle originalità compositive. Nel passaggio narrativo, profondo ma quasi impercettibile, affrontato da Bandello nell'arco lungo della sua produzione, si offre quindi l'immagine di un mutamento storico e culturale nella consapevolezza già espressa che 'le forme dell'arte registrano la storia degli uomini con più esattezza dei documenti'.⁷

Nel definire la formazione identitaria di Bandello si è quindi evitato il rischio di ridurre a 'storia della mentalità' quello che è invece un processo culturale di modifica progettuale in cui sono fortemente in primo piano gli aspetti storico e razionale.⁸ La mancata conclusione di un'opera potenzialmente chiusa secondo i dettami della tradizione decameroniana non è episodio isolato della letteratura cinquecentesca: si prendano ad esempio i *Ragionamenti* di Agnolo Firenzuola: anche in questo caso l'opera non è terminata perché erano mutate le condizioni storiche che la rendevano possibile: era cioè diventata, a tutti gli effetti, un'opera interminabile. In un mondo in crisi dopo il sacco di Roma e la delusione di ogni speranza di rinascita, le corti italiane vivevano un periodo di consapevole decadenza: 'la crisi strutturale dei *Ragionamenti* è parallela (e certo interdipendente) alla crisi ideologica che (apertamente o ambigualmente) in essi traspare [...], il riflesso non solo di infortuni privati (che nessuno vuole negare) ma non meno di quel disastro collettivo';⁹ disastro che ha pienamente coinvolto anche Bandello il quale, lo si è dimostrato ricostruendo la storia filologica e stilistica dei precedenti culturali delle sue scelte (sia poetiche che strutturali – le epistole – che narrative – le novelle), è autore razionalmente consapevole delle scelte compiute, delle sicure critiche e dei rischi editoriali che la sua opera poteva correre. Il percorso diacronico messo in evidenza in queste pagine ha invece mostrato sia un cambiamento interno alla produzione bandelliana sia uno

⁷ Mazzoni, 'Introduzione', p. 13.

⁸ Si veda per la distinzione tra 'mentalità' e 'cultura' Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento* (Torino: Einaudi, 1979), p. XXII.

⁹ Danilo Romei, *L'alfabeto segreto di Agnolo Firenzuola*, Banca Dati Telematica 'Nuovo Rinascimento' < <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/html/romei/firenz93.htm> >. Per una edizione moderna dei *Ragionamenti* si veda Agnolo Firenzuola, *Opere* (Torino: Utet, 1977).

per certi aspetti esterno, sottolineando il ruolo letterario positivo di smarcamento dal passato che hanno avuto le scelte finali di Bandello. In questo progressivo passaggio di prospettiva critica si era voluto caratterizzare nel Capitolo Uno l'elemento originale di questa ricerca: in altre parole nella capacità di un approccio alle opere che procedesse per somma di elementi (culturali, storici, filologici, stilistici) anziché attraverso l'analisi di singoli particolari.

Ma ogni ricerca, come ha scritto Benedetto Croce, 'intravede le prime incerte linee di un'altra, che egli medesimo, o chi verrà dopo di lui, eseguirà'.¹⁰ Sulla base di quanto di nuovo è venuto alla luce in questa ricerca, studi ulteriori sul resto della vasta produzione bandelliana risulteranno perciò necessari per meglio offrire dell'autore un'immagine nuova non relegata ai margini cronologici, culturali e geografici del Cinquecento italiano ma restituendole una posizione sempre più centrale nella storia della cultura europea per l'influenza che le sue *Novelle* hanno avuto nella narrativa a lui successiva. È in una visione complessiva dei suoi scritti troppo a lungo trascurati che si costruisce la grandezza di un autore dalle così molteplici caratteristiche, in modo particolare dei *Canti XI*, al cui approfondimento legato alla valutazione di episodi biografici dell'autore andrà necessariamente unito uno studio autonomo dell'opera che ne metta in evidenza le strutture interne e i rimandi generali. In questo modo saranno più evidenti i percorsi culturali dell'autore, e sarà possibile una maggiore cura e attenzione in modo particolare all'analisi delle *Rime*. Allo stesso tempo sarà necessario collegare sempre più, a questa riaffermazione di una centralità della sua produzione intesa in senso lato, il successo europeo delle sue *Novelle* in prospettiva romanzesca: ai numerosi contributi che hanno posto l'attenzione su Bandello come fonte per lo più di trame e intrighi teatrali è fondamentale aggiungere un approfondimento in chiave comparatistica dell'influenza stilistica e teorica delle narrazioni bandelliane. I capitoli precedentemente proposti mirano ad analizzare le forme minime della novellistica bandelliana; ma è interessante notare come il suo successo sia stato maggiore fuori dall'Italia, ovvero in quelle nazioni nelle quali ha preso forma il romanzo moderno: Cervantes, Goethe, Balzac, Stendhal, sono solo alcuni degli autori che sono stati influenzati dall'opera di Bandello.¹¹ Dopo aver quindi adeguatamente proposto una

¹⁰ Benedetto Croce, *Filosofia della pratica* (Bari: Laterza, 1923), p. 390.

¹¹ Studi sistematici sull'influenza europea della narrativa bandelliana sono assenti. Sporadicamente sono emersi però legami e impressioni non dotati ancora di unità e attenzione critica. Per il rapporto

teorizzazione delle *Rime* e delle *Novelle* risulterà necessario, in chiave filologica, approfondire il resto della importante produzione poetica per poter meglio attribuire a Bandello il giusto riconoscimento nella storia della letteratura italiana – con particolare attenzione ai *Canti XI* e alle *III Parche*; contemporaneamente a livello critico diventerà fondamentale un approfondimento che metta in relazione le novità della sua produzione novellistica con la moderna narrativa: gli autori appena citati sono esemplari del successo del libro e della sua capacità di offrire spunti e costruzioni nuove alla prosa europea. È a partire da questa nuova chiave geografica che gli studi bandelliani devono trovare la capacità di emanciparsi da un settarismo puramente filologico e aprire il campo a interpretazioni critiche nuove e ricche di prospettive. Bandello, per la critica autore così difficile da collocare nel panorama italiano in maniera unitaria, diventa coerentemente inserito in un più ampio contesto europeo. È guardando a queste radici culturali che Bandello assume quindi un ruolo di primaria importanza che merita di essere criticamente analizzato. Un intellettuale profondamente europeo per origini, in virtù di antenati nordeuropei, biografia, per il suo continuo viaggiare e scrivere tra stati della penisola italiana, Francia e Spagna, e soprattutto per successo della sua produzione: l'influenza europea delle sue novelle appare evidente nel numero di traduzioni che si sono succedute rapidissime in francese, inglese e spagnolo; nei riadattamenti drammaturgici delle sue storie; ma soprattutto nel meno studiato rapporto con i grandi narratori del romanzo europeo precedentemente citati. È da qui che bisogna ripartire per approfondire sempre più la sua esperienza culturale che può diventare fondamentale per riscoprire e riaffermare l'esistenza, le ragioni e i modelli di un nostro comune pensiero europeo.

tra Bandello e Cervantes si veda Joseph Rikapito, *Cervantes's 'Novelas Ejemplares': Between History and Creativity* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1996) e Giuseppe Antonio Borgese, 'Accanto a Don Chisciotte', in *Studi di letteratura moderna* (Milano: Treves, 1915), pp. 327-343 sui rapporti tra la novella I, 5 di Bandello e la novella del *Geloso di Estremadura* di Cervantes. Sulla lettura bandelliana di Goethe si veda Hendrik Ruitenbeek, *The Literary Imagination: Psychoanalysis and the Genius of the Writer* (Chicago: Quadrangle Books, 1965); sulla certa lettura delle novelle bandelliane da parte di Balzac si veda Tim Farrant, *Balzac's Shorter Fiction: Genesis and Genre* (Oxford: Oxford University Press, 2002); di Stendhal si sono già citati i suoi commenti nelle lettere contenuti in *Promenades dans Rome*.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY SOURCES

Aretino, Pietro, *Le lettere* (Venice: Marcolini, 1538)

— *Sei giornate*, ed. by G. Davico Bonino (Turin: Einaudi, 1975)

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. by C. Segre, 9th edn (Milan: Mondadori, 2010)

Bandello, Matteo, *Canti XI composti dal Bandello de le lodi de la Signora Lucrezia Gonzaga di Gazuolo e del vero amore col tempio di Pudicizia e con altre cose per entro poeticamente descritte, Le Tre Parche da esso Bandello cantate ne la natività del Signor Giano primogenito del Signor Cesare Fregoso e de la Signora Gostanza Rangona sua consorte* (Agen: A. Reboul, 1545)

— *Il Canzoniere*, ed. by F. Picco (Turin: Utet, 1923)

— *Ecuba, tragedia di Euripide tradotta in verso toscano* (Rome: stamperia De Romanis, 1813)

— *Lettere dedicatorie*, ed. by S. Nigro (Palermo: Sellerio, 1994)

— *Le novelle*, ed. by G. Brognoligo (Bari: Laterza, 1910-1911)

— *Le Novelle* (Florence: Salani, 1930)

— *Novelle*, ed. by E. Mazzali (Milan: Rizzoli-Bur, 1990)

— *Novelle Gaje* (Milan: Cervieri, 1914)

— *Opera latina inedita vel rara*, ed. by C. Godi (Padua: Antenore, 1983)

— *La prima (-quarta) parte de le novelle*, ed. by D. Maestri (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1992-1997)

— *La prima (seconda, terza) parte de le Novelle del Bandello* (Lucca: Busdrago, 1554)

— *La prima (seconda, terza) parte de le Novelle del Bandello* (London: Harding, 1740)

— *La prima (seconda, terza) parte de le novelle del Bandello. Nuovamente ristampato e con diligenza corretto con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal S. Ascanio Centorio de gli Hortensii a ciascuna novella fatti* (Milan: G. A. degli Antonii, 1560)

— *La quarta parte de le Novelle del Bandello, nuovamente composte nè per l'adietro date in luce* (Lyon: Alessandro Marsilii, 1573)

— *Le quattro parti de le Novelle del Bandello riprodotte sulle antiche stampe di Lucca (1554) e di Lione (1573)*, ed. by G. Balsamo Crivelli (Turin: Utet, 1910-1911)

— *Rime*, ed. by M. Danzi (Modena: Panini, 1989) Contains full list of manuscripts

- *Rime di Matteo Bandello tratte da un codice della regia biblioteca di Turin e pubblicate per la prima volta dal dottore Lodovico Costa* (Turin: Pomba, 1816)
- *Titi Romani: Egesippique Atheniensis amicorum historia: in latinum versa per F. Matthæum Bandellum Castronovensem or. prænominatim dicata clarissimo Adulescenti: Philippo Saulo Genuensi Iuris Cæsarei atque pontificii alumno* (Milan: G. Pontici, 1509)
- *Tutte le opere di Matteo Bandello*, ed. by F. Flora, 2 vols (Milan: Mondadori, 1934-1935)

Bembo, Pietro, *Lettere*, ed. by E. Travi, 4 vols (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1992-1993)

- *Rime* (Venice: da Sabbio, 1530)
- *Le Rime*, ed. by A. Donnini, 2 vols (Rome: Salerno Editrice, 2008)

Berni, Francesco, Castiglione, Baldassar and Della Casa, Giovanni, *Carmina*, ed. by M. Scorsone (Turin: RES, 1995)

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, ed. by V. Branca, 3rd edn, 2 vols (Turin: Einaudi, 1992)

Cadamosto, Marco, *Sonetti et altre rime con proposte et resposte de alcuni uomini degni, et con alcune Novelle, Capitoli et Stanze* (Rome: Antonio Blado Asolano, 1544)

Calmo, Andrea, *I piacevoli e ingegnosi discorsi in più lettere compositi* (Venice: Comin di Trino, 1547)

Castiglione, Baldesar, *Il libro del Cortegiano* (Venice: Aldo Manuzio, 1528)

- *Il libro del Cortegiano*, ed. by W. Barberis (Turin: Einaudi, 1998)

Da Porto, Luigi, *La Giulietta nelle due edizioni cinquecentesche*, ed. by C. De Marchi (Florence: Giunti, 1994)

- *Historia novellamente ritrovata di dui nobili amanti con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala* (Venice: Benedetto de Bondoni, [n. d.])
- *Lettere storiche* ($1^a - 5^a - 14^a - 16^a - 21^a - 27^a - 35^a$) (Vicenza: Neri Pozza, 1973)
- *Lettere storiche di Luigi Da Porto, Vicentino, dall'anno 1509 al 1528*, ed. by B. Bressan (Florence: Le Monnier, 1857)
- *Rime et prosa di messer Luigi da Porto dedicate al reverendissimo cardinal Bembo* (Venice: per Francesco Marcolini, 1539)

Doni, Anton Francesco, *La moral philosophia del Doni tratta da gli antichi scrittori*

(Venice: Marcolini, 1552)

Fiorentino, ser Giovanni, *Il Pecorone* (Milan: Giovanni Antonio de gli Antonii, 1588)

— *Il Pecorone*, ed. by E. Esposito (Ravenna: Longo, 1974)

Firenzuola, Agnolo, *Opere*, ed. by D. Maestri (Turin: Utet, 1977)

— *Prose di m. Agnolo Firenzuola fiorentino* (Florence: presso Bernardo da Giunta, 1548)

Gadda, Carlo Emilio, *Gonnella buffone* (Milan: Guanda, 1985)

Giovanni da Tolentino, *Ioannis Tollentinatis II Equitis Epistolarum Libri III* (Milan: per Ioannem Castilioneum, 1512)

Giraldi Cinzio, Giovan Battista, *Gli ecatommiti* (Mondovì: Torrentino, 1565)

— *Gli ecatommiti* (Turin: Pomba-Cugioni, 1853-1854)

Grazzini, Anton Francesco (detto il Lasca), *Le cene* (London [Paris]: G. Nourse, 1756)

Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, ed. by A. Mauro (Bari: Laterza, 1940)

— *Il Novellino di Masuccio Salernitano nel quale si contengono cinquanta novelle*, ed. by L. P. Rosello (Venice: Officina Gregoriana, 1522)

— *Il Novellino di Masuccio Salernitano nel quale si contengono cinquanta novelle* (Venice: 1525)

— *Il Novellino di Masuccio Salernitano nuovamente con somma diligentia reviste corrette et stampate* (Venice: Melchiorre Sessa, 1541)

— *Novellino* (Venice: J. e G. de Gregorii, 1492)

Masuccio Salernitano and others, *'Romeo and Juliet' before Shakespeare: Four Early Stories of Star-Crossed Love*, ed. by N. Prunster (Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies, 2000)

Molza, Francesco Maria, *Novelle*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1992)

— *Quattro novelle di Francesco Maria Molza* (Lucca: Tipografia Giusti, 1869)

Mori, Ascanio de', *Novelle* (Turin: Cugini Pomba e comp., 1853)

— *La prima parte delle Novelle* (Mantua: Osanna, 1585)

Ovidius, Publius Naso, *Metamorfosi*, ed. by N. Scivoletto (Turin: Utet, 2000)

Parabosco, Girolamo, *I diporti* (Venice: Giovan Griffio, 1551)

— *Libro primo delle lettere amorose* (Venice: Giolito, 1545)

Parabosco, Girolamo and Borgogni, Gherardo, *I diporti*, ed. by D. Pirovano (Rome: Salerno, 2005)

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. by M. Santagata (Milan: Mondadori, 1996)

— *Librorum Francisci Petrarche Impressorum Annotatio* (Venice: Simone Bevilaqua, 1503)

— *Librorum Francisci Petrarche Impressorum Annotatio* (Venice: Simone de Luere, 1501)

— *Le Rime*, ed. by L. Carrer (Padua: Minerva, 1837)

— *Le 'Senili' secondo l'edizione Basile 1581*, ed. by M. Guglielminetti (Cuneo: L'Artistica Editrice, 2004)

— *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca* (Venice: da Sabbio, 1525)

Piccolomini, Enea Silvio, *Enee Silvii Piccolominei Epistolarium Seculare complectens 'De duobus amantibus' 'De naturis equorum' 'De curialium miseriis'*, ed. by R. Wolkan and A. Van Heck (Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2007)

— *Epistole de dui amanti composte dala felice memoria di Papa Pio: traducte in vulgare. Cosa nova*, trans. by A. Braccesi (Venice: Merchio Sessa e Piero de Ravani, 1521)

— *Historia de duobus amantibus* (Cologne: Ulrich Zell, 1468)

— *Historia de duobus amantibus*, ed. by D. Pirovano (Alessandria: Dell'Orso, 2001)

Plinius, Gaius Caecilius Secundus (Pliny the Younger), *Complete Letters*, ed. by P. G. Walsh (Oxford: Oxford University Press, 2006)

— *Epistularum Libri Decem* (Oxford: Oxford University Press, 1963)

Radini Tedeschi, Tommaso, *Calipsychia* (Milan: typis Aeneis excussum per Gotardum Ponticum, 1511)

Sacchetti, Franco, *Il Trecentonovelle*, ed. by D. Puccini (Turin: Utet, 2004)

Sermini, Gentile, *Novelle* (Lanciano: Carabba, 1911)

Straparola, Francesco, *Le piacevoli notti*, 2 vols (Venice: Comin da Trino, 1550-1553)

— *Le piacevoli notti*, ed. by G. Rua, 2 vols (Bari: Laterza, 1927)

— *Le piacevoli notti*, ed. by M. Pastore Stocchi, 2 vols (Bari: Laterza, 1975)

Thucydides, *La guerra del Peloponneso*, ed. by L. Canfora (Milan: Mondadori, 2007), I

Valerius Maximus, *Factorum ed dictorum memorabilium libri novem cum Iulii Paridis et Ianuarii Nepotiani epitomis*, ed. by K. Kempf (Leipzig: B. G. Teubneri, 1966)

Valenziano, Luca, *Opere volgari*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1984)

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Florence: Giunti, 1568)

SECONDARY SOURCES

Albonico, Simone, 'La poesia del Cinquecento', in *Storia della letteratura italiana*, ed. by E. Malato (Rome: Salerno, 2001), X, pp. 693-740

Alfano, Barbara, 'Il narratore delle *Novelle* del Bandello e la funzione mediatrice della scrittura', *Italica*, 81, 1 (2004), 16-23

Almansi, Guido, *The Writer as Liar: Narrative Technique in the 'Decameron'* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975)

Auerbach, Erich, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*, trans. and ed. by A. Roncaglia, 2 vols (Turin: Einaudi, 1956; first edition Bern: A. Francke, 1946)

Axon, William, '*Romeo and Juliet*' before and in Shakespeare's Time (London: Adlard and Son, 1905)

Bakhtin, Michail, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, trans. by C. Strada Janovič (Turin: Einaudi 1988; first edition Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1975)

— *Estetica e Romanzo*, trans. by C. Strada Janovič (Turin: Einaudi, 1979; first edition Moscow: *Voprosy literatury i estetiki*, 1975)

Badini Confalonieri, Luca, 'Le *Rime* di Bandello: un ritrovamento e qualche proposta', *Italia medioevale e umanistica*, 26 (1984), 331-348

Baldacci, Luigi, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento* (Padua: Liviana editrice, 1974)

Baldissoni, Giusi, *Le voci della novella: storia di una scrittura da ascolto* (Florence: Olschki, 1992)

Bandello, Matteo, *Certaine Tragicall Discourses: Written out of Frenche and Latin*, trans. by G. Fenton (London: Thomas Marce, 1567)

- *The French Bandello: A Selection. The Original Text of Four of Belleforest's Histoires Tragiques* (Columbia: University of Missouri, 1948)
- *Histoires tragiques extraictes des oeuvres Italiannes de Bandel, et mises en nostre langue Françoisse par Pierre Boaistuau surnommé Launay, natif de Bretagne* (Paris: V. Sertenas, 1559)
- *Tragic Tales: The Complete Novels Translated by Geoffry Fenton*, ed. by H. Harris (London: Routledge, 1924)

Baratto, Marco, *Realtà e stile nel 'Decameron'* (Rome: Editori Riuniti, 1993)

Bàrberi Squarotti, Giorgio, 'La novella in corte', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Cassa di risparmio di Tortona, 1982), pp. 21-48

- 'Poeti e letterati nelle novelle bandelliane', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), pp. 157-182

Battaglia, Salvatore, *La coscienza letteraria del Medioevo* (Naples: Liguori, 1965)

- 'Dall'esempio alla novella', *Filologia romanza*, 7 (1960), 21-84
- *Mitografia del personaggio* (Milan: Rizzoli, 1968)

Battaglia Ricci, Lucia, 'Novellino', in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, ed. by A. Asor Rosa (Turin: Einaudi, 1992), I, pp. 61-83

Battaglia Ricci, Lucia, and Chiarini, Gioachino, eds, *Novelle Italiane: Il Duecento-Il Trecento-Il Quattrocento* (Milan: Garzanti, 1993)

Belloni, Gino, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'* (Padua: Editrice Antenore, 1992)

Benedetto, Sonia, 'Livelli di interferenza nelle Novelle', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), pp. 219-228

Berengo, Marino, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento* (Turin: Einaudi, 1999)

- Besomi, Ottavio, 'Un cartone umanistico per Bandello (II 21)', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), II, pp. 861-883
- Betti, Franco, 'Calandrino eroe sfortunato (aspetti del realismo boccacciano)', *Italica*, 54, 4 (1977), 512-520
- Bigazzi, Roberto, 'Le novelle del *Furioso*', in *Riscrittura intertestualità transcodificazione: Personaggi e scenari, Atti del Seminario di Studi, Pisa febbraio-maggio 1990*, ed. by E. Scarano and D. Diamanti (Pisa: Tipografia Editrice Pisana, 1994), pp. 47-57
- Bologna, Corrado, *La macchina del Furioso: lettura dell'Orlando e delle Satire* (Turin: Einaudi, 1998)
- Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto del Rinascimento* (Bari: Laterza, 2008)
- Boncianni, Francesco, 'Lezione sopra il comporre delle novelle', in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. by B. Weinberg (Bari: Laterza, 1972), III, pp. 135-173
- Borgese, Giuseppe Antonio, 'Accanto a Don Chisciotte', in *Studi di letteratura moderna* (Milan: Treves, 1915), pp. 327-343
- Bragantini, Renzo, *Il riso sotto il velame: la novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma* (Florence: Olschki, 1987)
- Branca, Vittore, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul 'Decameron'* (Florence: Sansoni, 1996)
- Brognoligo, Gioachino, 'In difesa di Matteo Bandello', *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 58 (1928), 92-113
- 'I libri e gli autori del Bandello', *Rassegna critica della letteratura italiana*, 18 (1913), 1-49
 - 'Matteo Bandello – *Il Canzoniere*. Introduzione e note di Francesco Picco. Turin: Unione tipogr. Edit. Tor., 1923', *Rassegna critica della letteratura italiana*, 29 (1924), 77-84
 - *Matteo Bandello* (Turin: Paravia, 1932)
- Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (New York: Columbia University Press, 1960)
- Burckhardt, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trans. by D. Valbusa (Milan:

Sansoni, 1996; first edition Basel: Schweighauser, 1860)

— *Il ritratto nella pittura italiana nel Rinascimento*, trans. by D. Pagliai (Rome: Bulzoni, 1993)

Burke Severs, Jonathan, *The Literary Relationships of Chaucer's 'Clerkes Tale'* (Oxford: Oxford University Press, 1942)

Caliumi, Grazia, 'Il Bandello', in *Studi e ricerche sulle fonti italiane del teatro elisabettiano* (Rome: Bulzoni, 1984), I, pp. 72-81

Carapezza, Sandra, 'Aspetti metaletterari delle lettere dedicatorie', *Matteo Bandello: studi di letteratura rinascimentale*, 3 (2010), 201-243

Carrai, Stefano, 'Appunti sulle vulgate del Petrarca volgare nel Cinquecento', Convegno Internazionale 'Petrarca e i compositori fiamminghi', 7-9 Settembre 2006, <<http://www.unisi.it/tdtc/petrarca/pdf/CARRAI-Appunti sulle vulgate del Petrarca volgare nel Cinquecento>> [accessed 11 November 2010]

Castagna, Mario, *Stemmi e vicende di casate mantovane* (Montichiari: Zanetti, 2002)

Cavalchini, Mariella, 'Bandello, Shakespeare and the Tale of the Lovers from Verona', *Italian Quarterly*, 70 (1974), 37-48

Cerisola, Pier Luigi, 'La questione della cornice nel *Decameron*', *Aevum*, 49 (1975), 137-156

Cheney, Christopher Robert, ed., *A Handbook of Dates for Students of British History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000)

Cherchi, Paolo, 'Funzione del paratesto nelle *Epistole* di Guevara e nelle *Novelle* di Bandello', *Paratesto*, 1 (2004), 41-54

Chiarini, Cino, *Romeo e Giulietta: la storia degli amanti veronesi nelle novelle italiane e nella tragedia di Shakespeare, novamente tradotta da Cino Chiarini* (Florence: Sansoni, 1906)

Cian, Vittorio, 'L'organismo del *Decameron*', *Studi sul Boccaccio: miscellanea storica della Valdelsa*, 21 (1913), 202-213

Ciccuto, Marcello, 'Il novelliere "en artiste": strategie della dissimulazione fra Boccaccio e Bandello', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), II, pp. 771-793

Clements, Robert and Gibaldi, Joseph, *Anatomy of the Novella: The European Tale*

Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes (New York: New York University Press, 1977)

Clough, Cecil, 'The Problem of Pietro Bembo's *Rime*', *Italica*, 41 (1964), 318-322

Cortàzar, Julio, 'Alcuni aspetti del racconto', in *I racconti*, ed. by E. Franco (Turin: Einaudi-Gallimard, 1994), pp. 1311-1327 (first edition *Casa de las Américas* 15-16, 1962-1963, 3-16)

Cremonte, Lelio, *Matteo Bandello e i casi vari e mirabili delle sue novelle* (Alessandria: Comitato Onoranze Bandelliane, 1966)

Crespo, Roberto, 'Bandello e Scaligero *In obitum Fracastorii*', *Lettere Italiane*, 3 (1972), pp. 341-346

Croce, Benedetto, 'Novelle', in *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, ed. by P. Cudini (Naples: Bibliopolis, 1991), pp. 431-443

Danzi, Massimo, 'Appunti sulla cultura del Bandello lirico: l'influenza dei modelli neolatini', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), pp. 31-60

- 'Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello', in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella* (Naples: Bibliopolis, 1983), pp. 103-112
- 'Per l'edizione delle *Rime* di Matteo Bandello: estravaganti inedite e proposte di attribuzione', *Studi di filologia italiana*, 40 (1982), 107-153

Delcorno, Carlo, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento* (Bologna, Il Mulino, 1989)

- 'Modelli agiografici e modelli narrativi: tra Cavalca e Boccaccio', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 337-363

De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, ed. by N. Cortese, 2 vols (Naples: Alberto Morano, 1935)

Deyermond, Alan, 'The Literature of the Thirteenth-Century Expansion: II', in *A literary History of Spain: The Middle Ages* (London: Ernest Benn Limited, 1971), pp. 82-106

De Vecchi Pellati, Nicoletta, 'Bandello, la cultura, la società del Rinascimento: aspetti e problemi del II convegno internazionale (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scrivia 8-11 Novembre 1984)', *Testo*, 10 (1985), 123-126

Di Francia, Letterio, 'Alla scoperta del vero Bandello I', *Giornale storico della letteratura italiana*, 78 (1921), 290-324

- 'Alla scoperta del vero Bandello II', *Giornale storico della letteratura italiana*, 80 (1922), 1-94
- 'Alla scoperta del vero Bandello III', *Giornale storico della letteratura italiana*, 81 (1923), 1-75
- 'Bandello e la critica: otto anni dopo', *Giornale storico della letteratura italiana*, 93 (1929), 106-117
- *Franco Sacchetti novelliere* (Pisa: Tipografia Successori Fratelli Nistri, 1902)
- *Novellistica*, 2 vols (Milan: Vallardi, 1925)

Dilemmi, Giorgio, 'Sull'edizione delle *Rime* di Matteo Bandello', in *Dalle corti al Bembo* (Bologna: Clueb, 2000), pp. 191-210

Di Maria, Salvatore, 'Fortune and the "Beffa" in Bandello's *Novelle*', *Italica*, 59 (1982), 306-315

Dionisotti, Carlo, 'Una canzone sacra del periodo mantovano del Bandello', *Italia medioevale e umanistica*, 11 (1968), 293-307

Edelheit, Amos, 'Vincenzo Bandello, Marsilio Ficino, and the Intellect/Will Dialectic', *Rinascimento*, 46 (2007), 299-344

Fantoni, Marcello, and Quondam, Amedeo, eds, *Le parole che noi usiamo: categorie storiografiche e interpretative dell'Europa moderna* (Rome: Bulzoni, 2008)

Farrant, Tim, *Balzac's Shorter Fiction: Genesis and Genre* (Oxford: Oxford University Press, 2002)

Fedi, Roberto, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento* (Rome: Salerno, 1990)

- 'Varia struttura del canzoniere di Matteo Bandello', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Cassa di risparmio di Tortona, 1982), pp. 377-398

Fiorato, Adelin Charles, *Bandello entre l'histoire et l'écriture: la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance* (Florence: Olschki, 1979)

- 'Bandello et le règne du père', in *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à*

l'époque de la Renaissance, ed. by André Rochin (Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1973), pp. 77-154

- 'L'Image et la condition de la femme dans les *Nouvelles* de Bandello', in José Guidi, Marie-Françoise Piejus and Adelin Charles Fiorato, *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance: préjugés misogynes et aspirations nouvelles* (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980), pp. 168-286
- 'Le Monde de la "Beffa" chez Matteo Bandello', in *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance* (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972), pp. 121-165

Fontes-Baratto, Anna, 'La "beffa" dans le *Décameron*', in *Formes et significations de la 'beffa' dans la littérature italienne de la Renaissance* (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972), pp. 11-44

Fowler, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford: Clarendon, 1982)

Franceschetti, Antonio, 'La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), II, pp. 805-839

Fumaroli, Marc, *Le api e i ragni: la disputa degli antichi e dei moderni*, trans. by G. Cillario and M. Scotti (Milan: Adelphi, 2005; first edition Paris: Gallimard, 2001)

Gabotto, Ferdinando, *La epopea del buffone: studio* (Bra: Tipografia Stefano Racca, 1893)

Gagliardi, Antonio, 'L'elaborazione della contemporaneità in Matteo Bandello', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), pp. 157-182

- 'Narrare il tempo: Forme della differenza nel *Decameron*', in *L'arte dell'interpretare: Saggi critici offerti a Giovanni Getto*, ed. by M. Guglielminetti and G. Bàrberi Squarotti (Cuneo: Edizioni L'arciere, 1984), pp. 109-126

Gailus, Andreas, 'La forma e il caso', in *Il romanzo: le forme*, ed. by F. Moretti (Turin: Einaudi, 2002), II, pp. 505-536

Galeani Napione, Gianfrancesco, 'Elogio di Matteo Bandello', in *Piemontesi illustri* (Turin: Giammichele Briolo, 1787), V, pp. 1-196

Gardini, Nicola, *Rinascimento* (Turin: Einaudi, 2010)

Garin, Eugenio, ed., *L'uomo del Rinascimento* (Bari: Laterza, 1988)

Genette, Gerard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997; first edition Seuil (Paris: Seuil, 1987))

Getto, Giovanni, 'Il significato del Bandello', in *Immagini e problemi di letteratura italiana* (Milan: Mursia, 1966), pp. 181-207

— *Vita di forme e forme di vita nel 'Decameron'* (Turin: Petrini, 1958)

Gigliucci, Roberto, 'Appunti sul petrarchismo plurale', *Italianistica*, 34 (2005), 71-75

Gillespie, Gerald, 'Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? - A Review of Terms', *Neophilologus*, 51 (1967), 225-230

Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del Cinquecento* (Turin: Einaudi, 1979)

— *Jean Fouquet: ritratto del buffone Gonella* (Modena: Franco Cosimo Panini, 1996)

Giraldi Cinzio, Giovan Battista, *Discorsi [...] intorno al comporre dei Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie* (Venice: Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1554)

Godi, Carlo, *Bandello: narratori e dedicatari della prima parte delle 'Novelle'* (Rome: Bulzoni, 1996)

— *Bandello: Narratori e dedicatari della seconda parte delle 'Novelle'* (Rome: Bulzoni, 2001)

— 'Per la biografia di M. Bandello', *Italia medioevale e umanistica*, 11 (1968), 257-292

Gonzaga, Lucrezia, *Lettere della molto illustre sig. la signora donna Lucretia Gonzaga da Gazuolo con gran diligentia raccolte, et a gloria del sesso femminile nuovamente in luce poste*, ed. by O. Landi (Venice: appresso Gualtero Scotto, 1552)

Graedel, Léonie, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del 'Decameron'* (Florence: Il Cenacolo, 1959)

Griffith, T. Gwynfor, 'Bandello and the Italian Language: Linguistic Attitudes Choice of Genre and Dates of Composition', in Peter Hainsworth and others, eds, *The Languages of Literature in Renaissance Italy* (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 133-152

— *Bandello's Fiction: An Examination of the Novelle* (Oxford: Basil Blackwell, 1955)

Gualteruzzi, Carlo, ed., *Cento novelle antiche denominate ancora il Novellino* (Bologna: Girolamo Benedetti, 1525)

Guglielminetti, Marziano, 'Amore e morte: *Giulietta e Romeo* di Luigi Da Porto', in *'Leggiadre donne...': Novella e racconto breve in Italia*, ed. by F. Bruni (Venice: Marsilio, 2000), pp. 69-83

— 'Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 83-101

Guidotti, Angela, *Scrittura, gestualità, immagine: la novella e le sue trasformazioni visive* (Pisa: ETS, 2007)

Herczeg, Giulio, 'Sintassi e stile dei dialoghi nelle *Novelle* di Matteo Bandello', in *Oralità e scrittura nel sistema letterario* (Rome: Bulzoni, 1982), pp. 265-282

Hay, Denys and Law, John, *Italy in the Age of the Renaissance: 1380-1530* (London: Longman, 1989)

Jakobson, Roman, 'Linguistics and Poetics', in *Style in Language*, ed. by T. A. Sebeok (New York and London: Technology Press of MIT and John Wiley & Sons, 1960), pp. 350-377

Jauss, Hans Robert, 'Littérature médiévale et théorie des genres', *Poétique*, 89 (1970), 79-101

Jolles, Andreas, *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici 1897-1932*, ed. by S. Contarini (Milan: Mondadori, 2003; first edition Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1930)

Jones, Barry, '*Romeo and Juliet*: The Genesis of a Classic', in *Italian Storytellers: Essays on Italian Narrative Literature*, ed. by E. Haywood and C. Ó Cuilleánáin (Dublin: Irish Academic Press, 1989), pp. 150-181

Jossa, Stefano, *L'Italia letteraria* (Bologna: Il Mulino, 2006)

Kany, Charles, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain* (Berkeley: University of California Press, 1937)

Kermode, Frank, *Il senso della fine: studi sulla teoria del Romanzo*, trans. by G. Montefoschi and R. Zuppet (Florence: Sansoni, 2004; first edition Oxford: Oxford University Press, 1967)

Lando, Ortensio, *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser né di eloquenzia né di dottrina alli uomini inferiore* (Venice: Giolito, 1548)

Leibowitz, Judith, *Narrative Purpose in the Novella* (Paris: Mouton, 1974)

Levenson, Jill, 'Romeo and Juliet before Shakespeare', *Studies in Philology*, 81, 3 (1984), 325-346

Lippi Bigazzi, Vanna, ed., *Un volgarizzamento inedito di Valerio Massimo* (Florence: Accademia della Crusca, 1996)

Lukacs, György, *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, trans. by A. Bostock (London: Merlin, 1978; first edition Berlin: Cassirer, 1920)

Luperini, Romano, 'Verga e l'invenzione della novella moderna', in *Verga moderno* (Bari: Laterza, 2005), pp. 89-103

Maestri, Delmo, 'Lineamenti di novellistica italiana del Cinquecento', *Matteo Bandello: Studi di letteratura Rinascimentale*, 1 (2005), 31-64

— 'La tradizione delle cornici e l'"ordine" delle novelle bandelliane', in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Cassa di risparmio di Tortona, 1982), pp. 95-101

Malato, Enrico, 'La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 3-45

Manginelli, Guido, *Il Bandello novelliere e altri saggi* (Naples: Tirrena, 1931)

Marietti, Marina, 'La "beffa" dans le Trecentonovelle', in *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance* (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975), pp. 9-63.

Marino, Lucia, *The Decameron 'Cornice': Allusion, Allegory, and Iconology* (Ravenna: Longo, 1979)

Martelli, Mario, 'Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 215-243

Masi, Ernesto, *Matteo Bandello o Vita italiana in un novelliere del Cinquecento* (Bologna: Nicola Zanichelli, 1900)

Matteucci, Luigi, 'Saggio di un catalogo delle edizioni lucchesi di Vincenzo Busdrago (1549-1605)', *La Bibliofilia*, 18 (1916), 225-239, 328-356; 19 (1917), 26-39

Mauriello, Adriana, *Dalla novella spicciolata al romanzo: percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI* (Naples: Liguori, 2011)

Mazzacurati, Giancarlo, *All'ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello* (Florence: La Nuova Italia, 1996)

— 'La narrazione policentrica di Matteo Bandello', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello: Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), pp. 81-99

— *Il Rinascimento dei moderni: la crisi culturale del sedicesimo secolo e la negazione delle origini* (Bologna: Il Mulino, 1985)

Mazzali, Ettore, 'Saggio bio-bibliografico', in Matteo Bandello, *Novelle* (Milan: Rizzoli-Bur, 1990), pp. 31-72

Mazzoni, Guido, 'Mimesi, narrativa, Romanzo', *Moderna*, 7, 2 (2005), 21-55

— *Sulla poesia moderna* (Bologna: Il Mulino, 2005)

— *Teoria del romanzo* (Bologna, Il Mulino, 2011)

Mazzucchelli, Gianmaria, 'Matteo Bandello', in *Gli scrittori d'Italia* (Brescia: G. Bossini, 1753), III, pp. 201-206

Menetti, Elisabetta, *Enormi e disoneste: le 'Novelle' di Matteo Bandello* (Rome: Carocci, 2005)

— 'Matteo Bandello, narratore e pedagogo', in *Letteratura in forma di sermone: i rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, ed. by G. Auzzas and others (Florence: Olschki, 2003), pp. 315-322

— 'Meraviglioso, mirabile, strano: l'altro nelle novelle di Matteo Bandello', *Griseldaonline*, 2 (2002-2003),
<http://www.griseldaonline.it/percorsi/menetti_bandello.htm> [accessed 25 September 2009]

— 'Morfologia del narrare tragico nelle *Novelle* di Matteo Bandello', *Matteo Bandello: studi di letteratura Rinascimentale*, 2 (2007), 71-90

— 'Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello', in *Favole, parabole, storie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, ed. by G. Albanese, L. Battaglia Ricci and R. Bessi (Rome: Salerno editrice, 2000), pp. 130-150

- ‘Ricognizione bandelliana: per una riflessione sulle *Novelle* di Matteo Bandello’, *Matteo Bandello: studi di letteratura Rinascimentale*, 1 (2005), 65-77

Mussio, Thomas, ‘Bandello’s *Timbreo and Fenicia* and *The Winter’s Tale*’, *Comparative Drama*, 34, 2 (2000), 211-244

Neri, Ferdinando, ‘La contessa di Challant’, *Giornale storico della letteratura italiana*, 98 (1931), 225-254, poi in *Storia e poesia* (Turin: Gambino, 1936), pp. 83-129

- ‘La dama di Challant’, *Ambrosiano*, 5 November 1926
- ‘Quanto valga il Bandello’, *Ambrosiano*, 2 December 1925, poi in *Saggi di letteratura italiana, francese, inglese* (Naples: Loffredo, 1936), pp. 275-282

Nigro, Salvatore Silvano, ‘La melanconia del Grasso e l’orroroso di Bandello: la *Lezione sopra il comporre le novelle* di Francesco Bonciani’, in *Le brache di san Griffone* (Bari: Laterza, 1989), pp. 136-147

Nyholm, Esther, *Arte e teoria del Manierismo: I. Ars Naturans*, trans. by F. Raschella (Odense: University Press, 1977), I

Olsen, Michael, *Les Transformations du triangle érotique* (Copenhagen: Akademisk Forlag, 1976)

Ordine, Nuccio, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento* (Naples: Liguori, 1996)

Painter, William, *The Palace of Pleasure: Beautified, Adorned and Well Furnished, with Pleasaunt Histories and Excellent Nouelles*, 2 vols (London: Richard Tottel & William Iones, 1566-1567)

Pasero, Nicolò, ‘Note sulla rappresentazione dello spazio in letteratura’, *Moderna*, 1 (2007), 21-26

Pasini, Giuseppe, *Codices manuscripti Bibliothecae Taurinensis Athenaei* (Turin: ex Typographia Regia, 1749)

Passano, Giovanni Battista, *I novellieri italiani in prosa* (Turin: Paravia, 1878)

Patrizi, Giorgio, ‘Le *Novelle* di Matteo Bandello’, in *Letteratura Italiana: le opere dal ’500 al ’700*, 4 vols (Turin: Einaudi, 1992-1996), II, pp. 517-540

Pèrcopo, Erasmo, ‘Rime inedite di Matteo Bandello’, *Rassegna critica della letteratura italiana*, 13 (1908), 49-60

Petrocchi, Giorgio, 'Matteo Bandello rimatore', in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio* (Milan: Vita e Pensiero, 1972), I, pp. 91-98

Peyron, Bernardino, *Codices italici exarati qui in Bibliotheca Taurinensis Athenaei ante diem XXVI Januarii MCMIV asservabantur* (Turin: apud Clausen, 1904)

Picco, Francesco, 'I viaggi e la dimora del Bandello in Francia', in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier* (Turin: Fratelli Bocca, 1912), pp. 1103-1153

Picone, Michelangelo, 'L'invenzione della novella italiana: tradizione e innovazione', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 119-153

- 'Madonna Oretta e le novelle in itinere', in *Favole parabole istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento: Atti del Convegno, Pisa 26-28 ottobre 1998*, ed. by G. Albanese and others (Rome: Salerno, 2000), pp. 67-83
- 'Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale', *Filologia e critica*, 13 (1988), 3-26

Pirotta, Giuliano, *Bandello narratore* (Florence: Edizioni Polistampa, 1997)

Pirovano, Donato, *Modi narrativi e stile del 'Novellino' di Masuccio Salernitano* (Florence: La Nuova Italia Editrice, 1996)

- 'Riscritture bandelliane: rapporti tra le *Novelle* e l'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini', *Filologia e critica*, 27 (2002), 3-43

Plaisance, Michel, 'Funzione e tipologia della cornice', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 103-117

Porcelli, Bruno, *Novellieri italiani: dal Sacchetti al Basile* (Ravenna: Edizioni A. Longo, 1969)

Potter, Joy Hambuechen, *Five Frames for the 'Decameron': Communication and Social Systems in the Cornice* (Princeton: Princeton University Press, 1982)

Pozzi, Mario, 'Dalla valle del Po alla valle della Garenna: fine di un esilio', in *Du Pô a la Garonne* (Agen: Centre Matteo Bandello, 1990), pp. 147-155

- 'Matteo Bandello, l'Italia e l'Europa', *Matteo Bandello: Studi di letteratura Rinascimentale*, 1 (2005), 13-22
- 'La novella come "cronaca": struttura e linguaggio delle novelle bandelliane',

in *Matteo Bandello: Novelliere Europeo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Cassa di risparmio di Tortona, 1982), pp. 103-125

- ‘Novella, trattato e cronaca in Matteo Bandello’, in *‘Leggiadre donne...’: novella e racconto breve in Italia*, ed. by F. Bruni (Venice: Marsilio, 2000), pp. 85-101

Pruvost, René, *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction* (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1937)

Pulsoni, Carlo, ‘Bembo correttore di Luigi Da Porto?’, *Aevum*, 67 (1993), 501-518

- ‘Pietro Bembo e le *Lettere storiche* di Luigi Da Porto’, *Aevum*, 68 (1994), 571-573

Quondam, Amedeo, ed., *Le ‘carte messaggere’. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento* (Rome: Bulzoni, 1981)

Reid, Ian, *The Short Story* (London: Methuen, 1977)

Ricapito, Joseph, *Cervantes’ ‘Novelas Ejemplares’: Between History and Creativity* (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1996)

Richardson, Brian, ‘From Scribal Publication to Print Publication: Pietro Bembo’s *Rime*’, *Modern Language Review*, 95 (2000), 684-695

- *Manuscript Culture in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009)

- *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)

Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto*, trans. by G. Grampa, 3 vols (Milan: Jaca Book, 1987; first edition *Temps et récit*, Paris: Seuil, 1983-1985)

Rima, Beatrice, ‘Tragedia e moralità in una novella di Matteo Bandello’, in *‘Feconde vennero le carte’: studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. by T. Crivelli, 2 vols (Bellinzona: Casagrande, 1997), II, pp. 187-206

Rinaldo, Rinaldi, “‘Con voce bassa e interrotte parole’: note sul manierismo del Bandello”, in *Le perfette intraprese: studi sul Rinascimento* (Turin: Tirrenia, 1997), pp. 233-260

Ruitenbeek, Hendrik, *The Literary Imagination: Psychoanalysis and the Genius of the Writer* (Chicago: Quadrangle Books, 1965)

Russo, Luigi, 'Matteo Bandello novellatore "cortegiano"', *Belfagor*, 16 (1961), 24-38

Rozzo, Ugo, 'Bandello, Lutero e la censura', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello, Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), 275-300

Sabbatino, Pasquale, 'Sulla tradizione a stampa delle *Rime* del Bembo', *Rivista di letteratura italiana*, 9 (1993), 465-508

Santagata, Marco, 'Connessioni intertestuali nel *Canzoniere* del Petrarca', *Strumenti critici*, 9 (1975), 80-112; repr. In *Dal sonetto al canzoniere: ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere* (Padua: Liviana Editrice, 1979)

— *I frammenti dell'anima: storia e racconto del 'Canzoniere' di Petrarca* (Bologna: Il Mulino, 1992)

Sarteschi, Selene, 'Valenze lessicali di "novella", "favola", "istoria" nella cultura volgare fino a Boccaccio', in *Favole, parabole, storie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento – Atti del convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998)*, ed. by G. Albanese, L. Battaglia-Ricci and R. Bessi (Rome: Salerno, 2000), pp. 85-108

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris: Seuil, 1989)

Schizzerotto, Giancarlo, *Gonnella: il mito del buffone* (Pisa: Edizioni ETS, 2000)

Scrivano, Riccardo, 'Ragioni del raccontare e racconto (appunti sul *Novelliere* bandelliano)', in *Matteo Bandello: novelliere europeo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Cassa di risparmio di Tortona, 1982), pp. 127-143

Segre, Cesare, 'La novella e i generi letterari', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 47-57

— *Le strutture e il tempo* (Turin: Einaudi, 1974)

— ed., *Volgarizzamenti del Due e Trecento* (Turin: Utet, 1953)

Sherwin-White, Adrian Nicholas, *The Letters of Pliny: A Historical and Social Commentary* (Oxford: Clarendon Press, 1966)

Singer, Godfrey Frank, *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1933)

Shklovsky, Viktor, *Theory of Prose*, trans. by B. Sher (Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1990; first edition Moscow: Krug, 1925)

Simintendi, Arrigo, *I primi V libri (Cinque altri libri – Gli ultimo cinque libri) delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato*, ed. by C. Basi and C. Guasti, 3 vols (Prato: per Ranieri Guasti, 1846-1850)

Sotelo Alvarez, Avelino, 'La novela de Bandello, *Il signor Antonio Bologna sposa la duchessa de Malfi e sono ammazzati tutti dui* y el drama de Lope de Vega *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, imitatio y novedades: Dal texto posthumanista al énfasis barroco', in *La Narrativa Italiana, Actas dell'octavo Congreso National de Italianistas, Granada 30 settembre-2 ottobre 1998*, ed. by M. D. Valencia Miron (Granada: Universidad de Granada, 2000), pp. 619-628)

Springer, Mary, *Forms of the Modern Novella* (Chicago: University of Chicago Press, 1975)

Steinhauer, Harry, 'Towards a Definition of the Novella', *Neophilologus* (1967), 117-27

Szondi, Peter, *Theory of the Modern Drama*, ed. and trans. by (Cambridge: Polity in association with Blackwell, 1987; first edition Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1956)

Tissoni, Antonia, 'Milano Sforzesca nei ricordi del Bandello: la Corte e la Città', in *Gli uomini le città e i tempi di Matteo Bandello: Atti del II Convegno Internazionale di Studi, Torino – Tortona – Alessandria – Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Centro Studi Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1985), pp. 123-137

Toffanin, Giuseppe, 'Il Bandello', in *Storia letteraria d'Italia: il Cinquecento* (Milan: Francesco Vallardi, 1929), pp. 203-220

Tronci, Francesco, *La novella tra letteratura, ideologia e metaletteratura: studi sul 'Decameron'* (Cagliari: CUEC, 2001)

Vàrvaro, Alberto, 'Tra cronaca e novella', in *La novella italiana: Atti del Convegno, Caprarola 19-24 settembre 1988*, ed. by S. Bianchi (Rome: Salerno, 1989), I, pp. 155-171

Vela, Claudio, 'Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It.IX.143)', *Studi di filologia italiana*, 46 (1988), 163-251

Zaccaria, Vittorio, 'L'*Ecuba* di Euripide tradotta in verso toscano dal Bandello', in *Matteo Bandello novelliere europeo: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Tortona 7-9 novembre 1980*, ed. by U. Rozzo (Tortona: Cassa di Risparmio, 1982), pp. 439-453

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale* (Paris: Seuil, 1972)